ALBO ARTISTICO NAPOLETANO

ALBO

ARTISTICO

NAPOLETANO

PUBBLICATO PER CURA

DI MARIANO LOMBARDI



NAPOLI

STAMPERIA E CARTIERE DEL FIBRENO

MDCCCLIII


LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

A S. A. R.

IL CONTE DI SIRACUSA

PRINCIPE RIVERITO ED AMATO

CHE PROTEGGITORE ZELANTISSIMO DELLE BELLE ARTI

VOLLE ANCHE ONORARLE COLTIVANDOLE

QUEST'ALBO CHE LE PATRIE OPERE ARTISTICHE CONTEMPORANEE

ESPONE ED ILLUSTRA

UMILMENTE CONSACRA

MARIANO LOMBARDI

INTRODUZIONE

Le lettere e le arti belle, in quanto a quell'ufficio ch'esse hanno quasi comune insieme di manifestare il pensiero umano sotto forme diverse, hanno pure un legame intimo e vitale infra loro, il quale le farebbe giudicare al mondo una cosa medesima, se l'uomo volesse riguardare piuttosto alla loro essenza che al loro aspetto esteriore. Ma da un'altra parte è tanta la diversità de'mezzi da esse adoperati per esprimere il pensiero, che spesso, anzi sempre, le lettere e le arti non vengono solamente considerate siccome cose al tutto diverse, ma prendono diverso cammino ed hanno ciascuna una sua storia a parte che ne descrive la grandezza, la decadenza, ed infine tutte le sue vicende gloriose ed avverse. Anzi per la diversità appunto di questi mezzi ch'esse usano, sia di colore, sia di marmo, sia di parola o di verso, essendo essi talvolta più accomodati all'indole di un uomo, di un popolo o di un secolo che a quella d'un altro, ne suole avvenire che colui il quale si consacra ad uno di questi modi o forme di espressione, difficilmente può usare alla stessa maniera dell'altro. Solo per questa ra-

gione è così insolito che lo scrittore e l'artista si possano trovare uniti nello stesso uomo con eguale bontà e perfezione, se pure non fossero di quei tali ingegni straordinari che il mondo vede assai raramente, e che nascono solamente in Italia, come furono Michelangelo e Leonardo.

Ma gli scrittori e gli artisti, sieno pure lontanissimi e diversi di pratiche e di studi, non potranno essere mai tanto, che gli scrittori rimangano freddi alle bellezze del Laocoonte e delle Grazie, e che al cuore ed alla mente dell'artista non parlino in nessun modo i pietosi canti di Francesca e di Erminia e le vive scene di Fausto e di Amleto. Nè solamente ciò, ma egli è pur difficile che lo scrittore formato a sentire il bello non faccia qualche sua osservazione intorno al lavoro dell'artista, e questo non faccia il medesimo dalla sua parte sull'opera dello scrittore. E in quanto a questi nomi che adopero di artisti e di scrittori, io credo bene dover dichiarare, massimamente oggi, che io non chiamo artista chiunque sappia rappresentare così macchinalmente un oggetto qualunque sulla tela, sulla creta, o altro, nè chiamo scrittore colui che tutto il giorno imbratti le carte, secondo le condizioni che meglio convengono a chi lo compra ed a lui che si vende.

Or a noi pare che una bellissima espressione di questo intimo legame che hanno le arti e le lettere sieno appunto quei libri nei quali i disegni di opere artistiche vengano dichiarate ed illustrate dagli scrittori, cosa che noi intendiamo di fare il meglio che ci sarà possibile in questa nostra opera. La quale se noi potremo tenerci alle promesse già fatte, sarà di tale ampiezza per le materie che essa raccoglierà di statue, di quadri, di bassorilievi, di ritratti, ch'essa offrirà larghissimo campo all'artista ed allo scrittore, ed oltre a questo una piacevole ed utile lettura a chiunque abbia amore a tutte le discipline più pregiate che rendono bello il consorzio civile.

Ma in quanto alle arti de' tempi nostri che formano il

principale oggetto di questa raccolta non potranno certamente mancare ad essa statue, bassorilievi, quadri de' quali si possa arricchire. Anzi essendo oggi tanto cresciuto il numero e il valore de' nostri artisti, noi crediamo che la maggiore difficoltà venga a noi dallo scegliere e non già dal trovare i lavori che debbano essere divulgati e celebrati col bulino e con la stampa. Basterà il ricordare quanto gran numero di opere hanno già compiuto i nostri artisti, come diciamo a titolo di onore il Mancinelli, il De Napoli, il De Vivo, il Maldarelli, il Marsigli, l'Angelini, l'Arnaud, il Calì, il Solari, ed altri nomi non minori di questi che non potremmo tutti mentovare e che splenderanno con maggior luce nel seguito di questo libro.

Nè mancherà al certo alla nostra raccolta qualche statua o bassorilievo che abbia sopravvissuto alla greca grandezza ed orni qualche privata collezione di antiche cose. E saranno oggetto di bellissime considerazioni, rimirando a qual punto supremo giungesse l'arte greca per ciò che riguarda i sensi; che senza oltrepassare i confini della bellezza sensibile la rappresentò in un modo così perfetto. Dappoichè a questa rappresentazione operò allora lo spirito umano, cogliendo da mille luoghi la perfetta armonia delle parti, cogliendola per dir così in mezzo ai difetti ed alle imperfezioni della specie umana. Onde fu detto che il periodo di quell'arte fosse la rappresentazione perfetta dell'ideale sensibile. Nè questo ideale poteva per verità esser meglio interpetrato che in quelle condizioni benigne di cielo, di fecondità, di armonia civile, le quali tutte sorrisero all'antica Grecia e la rendettero così grande ch'essa regna ancora oggi dopo tanti secoli sul mondo civile colle opere immense degli scrittori e degli artisti, e vorrei dir quasi ancora colle sue menzogne. Ma un altro elemento sublime mancava all'arte e questo le fu dato dal Cristianesimo, appunto in quel modo che si favoleggiò della statua di Prometeo

alla quale null'altro mancava fuorchè la vita ed i palpiti del cuore. Talchè quando fu passato fugacemente il mondo greco, appunto come passa il periodo della bellezza giovanile da esso rappresentato, il Cristianesimo fu quello che venne a dare all'arte ciò che a lei mancava. La bellezza della forma dovè cedere il campo alla bellezza dell'anima e dell'affetto, e fu mutato il principio fondamentale dell'arte alla quale non doveva nè poteva più bastare il mondo de'sensi.

Questo progressivo mutamento delle arti destinate a rappresentare i diversi modi coi quali il genere umano ha sentito e concepito, dovrà continuare finchè l'uomo vivrà sulla terra. Nè ci rassegneremo giammai pienamente alla opinione di una scuola tedesca, che l'arte quando avrà percorso tutto intero il circolo delle credenze non potrà essere altra cosa che un oscuro satellite della filosofia. Noi non crediamo che questa piena vittoria della ragione sulle credenze e le passioni umane sia mai possibile e che le arti possano mai morire ; e ne sia prova il vedere una generazione com' è la nostra la quale adorna di opere artistiche i tempî, le case, gli edifizi tutti e privati e pubblici, che contempla con tanta ammirazione le opere degli artisti viventi, e le pubblica e le descrive ogni giorno.

Ma noi non vorremmo che queste considerazioni dovessero sembrare troppo alte e severe per introduzione di un libro che deve istruir dilettando, e ci piacerebbe meglio che venissero fatte di parte in parte da quegli scrittori che illustreranno i nostri disegni. Le opere di tal natura qual è la nostra, oltre al diletto che porgono a tutte le anime gentili, non si può dire il grande utile che arrecano, avvezzando chi le contempla al bello di tutt'i tempi. Perciocchè se i nostri artisti non furono così numerosi in confronto di quei paesi che si distendono al di là del Tronto e del Garigliano, ebbero forse qualche forma o colore proprio che li fa diversi da quelli della rimanente

Italia. La qual cosa non si può dire solamente degli artisti ma ancora de' filosofi, poeti e scrittori d'ogni specie i quali tennero questo loro aspetto proprio ed originale. E quegl'ingegni stupendi e dirò quasi solitarî che si videro risplendere appresso di noi mostrarono pure abbastanza di quanto fosse capace un terreno al quale mancavano le cure dell'agricoltore.

Finalmente vogliamo sperare che la fatica alla quale ci siamo posti non debba essere al tutto inutile alla storia dell'arte. Lo storico il quale vede impossibile il trovarsi presente a tutt'i luoghi e visitare personalmente tutte le opere di arte oggimai diffuse per tutto il mondo, può trarre certamente grandissimo profitto da questa specie di libri, non altrimenti che gli storici politici e civili ne traggono dalle memorie e dalle biografie. Egli non potrà negare la importanza di queste opere ad aiutare i suoi studi quando esse sieno studiosamente elaborate, come furono, per nominarne alcune, la Galleria di Torino illustrata dal marchese d'Azeglio, le fabbriche di Venezia pubblicate per cura dell'Accademia di belle arti, ed il Camposanto Pisano delineato con tanta diligenza dal Lasinio. È assai raro che i lavori di questa fatta vengano compiuti con eguale affetto per parte degli scrittori e degli artisti. Ma per quanto è in poter nostro, noi speriamo di meritare quella accoglienza che non viene giammai negata alle opere fatte con molto amore e superando molte difficoltà.

Napoli, Gennaio 1853.



CRISTO ALL' ORTO

(DIPINTO IN TELA *)

PER GIUSEPPE MANCINELLI,

Professore di Pittura storica della R. Accademia di belle Arti.

La inspirazione religiosa emana da Dio, e se nel fatto ritorna al suo principio, quasi tributo che l'artista rende al suo Creatore, suole questa inspirazione le più volte vestirsi di una superna purezza. E nessuno potrà negare che quando tutte le forze intellettive sono concentrate nello studio di un bel subietto, di rado avviene che si fallisca lo scopo.

Le quali cose in fatto di pittura eminentemente e splendidamente veggiamo provate nelle opere del Beato Angelico da Fiesole che sovente è più puro e semplice di Raffaello, in quanto che l'anima sua e la chiara sua forza intellettiva eran più pure di quella che il passionato pittore di Urbino menava sì presto a morte.

* Il quadro originale è di palmi napoletani 8 per 6, e fu fatto per commissione della Signora D. Anna Gargallo, per la chiesa dei Padri della Missione, in Siracusa.

Una replica dello stesso, fatta dal medesimo autore, verrà collocata nella chiesa di S. Lucia a Mare, in Napoli. *Nota dell' Editore.*

Ma fra tutti i subietti che favoriscono l'opera della inspirazione religiosa, quelli che mostrano le opere del Redentore e seguono per così dire i passi del Cristo nel suo terreno viaggio, sono i più accetti agli artisti, i più cari alle moltitudini che si pascono di quel bello che si spiega, di quelle virtù che si mostrano vive e chiare, di quelle grazie che non sono un vocabolo di abuso o di convenzione.

Il Cristo innanzi alla sua Chiesa non ha d'uopo di verun comento — Egli è — ed è, perchè ha vivuto, ha patito ed ha sofferto per gli uomini e per l'opera sublime ed amplissima della Redenzione.

Però noi siamo assai lieti che il pennello di uno fra i nostri egregi dipintori abbia messo sulla tela il momento, oh quanto difficile! del Cristo orante nell'Orto, fiso nella visione del calice amaro che l'Eterno destina al suo mortale pellegrinaggio.

E chi potrebbe guardar questo quadro senza sentirsi internamente commuovere di acuta pena e di affanno? Il Cristo è là, dentro quella tela in pieghevole atteggiamento col destro ginocchio alzato, immagine di uomo vivo e pur di un Dio soffrente. Innanzi a suoi piedi poca erba, l'indizio del sentiero e più lungi il fondo di un paese semplice, di buona scuola, e senza ombra di pretensione. Quasi nell'angolo superiore del quadro si apre la celeste nugola, nella quale vivido di splendore si mostra il calice, simbolo della vicina passione. Ed egli, il Cristo, prostrato, umiliato, reverente al superno decreto, solleva il capo alla luce e tien le mani conserte e in abbandono sul mezzo della persona. Il destro braccio con iscorcio mirabile posa in sul ginocchio, e quella mano sostiene la manca che sfugge quasi dalle dita della compagna, sicchè tu la vedi presso a cader con l'abbandono del braccio. E le pieghe di quel braccio scendono dolci dalla spalla al gomito, e dal gomito al polso, ove fanno risvolto e lasciano intera veder la mano bellissima e dipinta come non sa chi è tapino e plagiario nell'arte. Non dirò dell'altra che certo è più difficile nel comprendimento del vero. La tunica che serba un rosso molto vivo, non è men bella pel dolcissimo piegare largo e sul davanti del petto staccato, sicchè l'aria possa entrarvi di mezzo, ma singolarmente lodevole, perchè rende ragione del sottoposto corpo emaciato ma non secco. Alla cinta quelle pieghe son poche: poche nel resto per accorgimento dell'artista che schifò l'inviluppo soverchio, avendo altre pieghe a tracciare nel manto che cade alle spalle, ripiega sotto ai fianchi e si posa fin sul terreno, segnando i termini di una piramide, non quella dell'arte,

quella della natura. I piedi del Cristo sfuggono dall'avvolgimento dei panni, e si mostrano nudi, senza menomar decoro alla divina figura.

E come la piramide di basso in alto ci porta, dopo aver detto delle cose subordinate, diremo ora della sede dell'espressione e della vita visibile, il divin capo del figliuolo di Dio.

La luce misteriosa che circonda quel calice si diffonde sul volto del Cristo, svelandone i piani e ripercotendosi sul petto, sulla tunica, sulle mani. Quella luce svela la Divinità e l'affanno. Il bellissimo sembiante è rivolto al cielo, ma di un cotal movimento che lascia vedere la gola e con piccolo scorcio la gota fino all'occhio che per incanto o magìa di pennello si vede splendere sotto la immobile palpebra. La pupilla è di una soavità piena di dolore, la bocca mormora la parola di rassegnazione, e manda affannoso l'anelare del petto. Per le carni, se un poco l'affisi, vedi quasi un madore che umetta la guancia. Ti pare che il petto si muova, che il dolore e lo spasimo lo premano già mortalmente. Pena, angoscia, divina rassegnazione, divino anelito si disputano l'espressione di quel volto. Egli pena, chi lo guarda pena con lui, vorrebbe rialzarlo, sostenerlo sulle proprie braccia.

Ma chi osa toccare il figlio e l'eletto di Dio? chi oserebbe posare una mano sul corpo di Colui che toccando risanava, che le tenebre del sepolcro non oscuravano, perocchè egli ne usciva radiando?

Nella espressione di quel volto, nella celeste fisonomia il pittore ha raggiunto il più felice scopo, egli si è per così dire incarnato nel suo subietto ed ha vinto la più difficile prova.

I capelli dipinti con morbidezza, e la barba del Redentore compiono il tipo dell'angelico sembiante, il quale, se per la parte del concetto è altamente pregevole, lo è del pari per una esecuzione che contrassegna la mano dotta e sagace.

Il resto del quadro che si compone della sua parte accessoria, non è men giudiziosamente composta. Alle spalle del Cristo s'innalza un albero i cui rami si spingono nel mezzo quasi della tela e col poco fogliame intramezzano e frangono la luce del pianeta lunare che tiene l'angolo opposto del calice. Ma il disco è un accessorio, e senza di esso il quadro potrebbe anche stare e l'indicazione della notte non andrebbe smarrita. Questo contrasto di luce dovrebbe produrre nerissime le ombre, ma il chiarissimo artista ha forse pensato che il tempo ha gran potere sulle tele, e che il vero non si accompagna mal volentieri col discernimento del più piacevole effetto.

Felici i pittori che riescono, come il Mancinelli, a rendere il loro pennello l'espressione vera degli affetti e della parola, e l'interpetre dei grandi dolori, che sono scuola dell'umanità e ci riportano alla nostra penosa ma pur celeste origine.

CARLO T. DALBONO.



GIUSEPPE CAMMARANO (1)

Nelle ore pomeridiane del giorno 9 ottobre 1850, Napoli era testimone di uno spettacolo tristo quanto commovente. Una esequie percorreva a lento passo le principali vie della città, fra il dolente silenzio degli spettatori ed il rammarico di un immenso stuolo di artisti, non che di persone ragguardevoli del paese, che seguendola, rendevano al defunto l'estremo tributo di onore: ma il feretro, lungi dall'essere affidato a mani mercenarie, veniva disputato dal fiore degli uomini gentili, che quando erano obbligati cederlo ad altri, lo facevano come a malincuore. La moltitudine, d'ordinario indifferente, si sentiva suo malgrado commossa a sì pietoso spettacolo; e quando chiedeva rispettosa e sommessa chi fosse colui che tanto amore ed onore si aveva meritato, rimaneva come più mesta ed afflitta udendo pronunziare il nome di Giuseppe Cammarano!

(1) È questa una delle pochissime biografie che conterrà il nostro *albo*. Quand'anche ci fossimo prefissi di non pubblicarne, il nome venerando del Cammarano formava di per se una eccezione.

L'A.

Tutti lo conoscevano, tutti eran dolenti della sua perdita. I suoi dipinti ed i suoi allievi stan profusi da per ogni dove: ottantaquattro anni spesi per l'arte meritavano questo compenso. Non v'è sito reale o casa di magnate che non possegga sue tele o suoi affreschi: non v'è maestro di disegno o di pittura napoletano che non si vanti suo discepolo. È innegabile che la sua istituzione abbia ravvivato in Napoli l'arte del dipingere, caduta in profondo letargo dopo Luca Giordano e Solimene: cosa a cui non si può pensare senza essere dolcemente commosso, come quella che ti richiama alla mente le fiorenti scuole dei secoli scorsi, crogiuoli in cui l'arte si depurava e perfezionava, semenzai di tanti ingegni che talvolta ecclissavano la gloria dell'istitutore!

Occorrendoci parlare spesso di pittori napoletani, ed essendo stato Cammarano il ceppo, per così dire, di tutti i presenti rami, è indispensabile accennare in poche righe le vicende di questa scuola, se non una delle prime, certo non delle ultime nell'arte italiana (1).

La scuola napoletana, iniziata con Tommaso degli Stefani, raddrizzata da Giotto, venuto quì a dipingere appena salito in fama (1325), e mantenuta in onore dal Solario e da altri, subì ancor essa la trasformazione portata nell'arte da Raffaello; periodo a cui la iniziò Andrea da Salerno (1513), e la sostennero i Santafede e il Caravaggio. Lo stile di Michelangelo vi ebbe pure il suo riverbero: Vasari veniva a dipingervi dei quadri che, secondo lui « svegliarono gl'ingegni di questo paese » e Marco da Siena quì si stabiliva e conduceva ragguardevoli fatiche. Ciò sino alla metà del secolo decimosesto: allora il Tintoretto a Venezia, il Caravaggio a Roma e i Caracci a Bologna aprirono alla pittura nuove vie, e la loro maniera fu subito adottata in Napoli dal Corenzio, dal Ribera e dal Caracciolo, ognuno dei quali nomi corrisponde ad uno dei già citati. Queste fiorenti scuole ci dettero Massimo Stanzioni, ed Andrea Vaccaro, Mattia Preti, Aniello Falcone, emulo del Borgognone, e

(1) Ecco il giudizio che dà di essa il Lanzi: « La scuola di Napoli non ha avuto forme così originali come altre d'Italia: ma ha dato luogo ad ogni buona maniera, secondocchè i giovani usciti di patria vi han riportato lo stile di questo o di quel maestro, e secondocchè i sovrani e i grandi del regno hanno invitati, o almeno impiegati i migliori esteri: nel che Napoli non cede forse ad altre città d'Italia, da Roma in fuori. Così questo luogo ha avuto costantemente bravi pennelli per ornare sì gran metropoli, doviziosa del pari e nei palagi e nei tempî. Nè ha dovuto desiderare i grandi ingegni, essendone copiosa la nazione per ogni studio a cui si volga; ma specialmente per quegli che abbisogna di una fervida immaginazione e di un certo fuoco animatore insieme ebbe a dire che niuna parte d'Italia potea vantare ugual numero di pittori nati: tanto è l'estro, la fantasia, la franchezza con cui si veggono per la maggior parte formate le opere di quei professori. » *Storia Pittorica. Lib. IV.*

Salvator Rosa, genio che si sprigionò e si formò uno stile ed una maniera propria: ed ebbero un secondo periodo nel Giordano, nel de Matteis e nel Solimene, periodo cercato di protrarre da Sebastiano Conca (1764). Dopo questo tempo la storia registra i nomi di Bernardo de Dominici (lo storico), del Bonito, del de Mura ec; ma confessa in pari tempo che la scuola era caduta, ed il gusto perduto.

Fra questi ultimi viene annoverato ancora un Fedele Fischetti: alle sue cure fu affidato verso il 1778 un giovanetto che si chiamava Giuseppe Cammarano. Era figlio di un artista comico ed aveva dodici anni (1).

Un bel giorno dell'anno 1780 una brigata di forestieri, nel salire il Vesuvio, si fermava a curiosare la chiesa di S. Maria a Pugliano. Dopo di aver udito dal custode di essa la pia tradizione che la vuol attribuita ad Apellone, primo vescovo resinese consacrato da S. Pietro, veniva da costui accompagnata a veder gli affreschi del camposanto attiguo, allora in costruzione. Osservatine molti, si arrestarono tutt'ad un tratto infaccia ad uno raffigurante un Cristo portato al sepolcro; esso spiccava fra i precedenti per arditezza d'idea e gusto di colorito. Altri gli succedevano, che appalesavano la stessa mano; e presso all'ultimo, incominciato appena, si vedevano, come lasciati allor allora, i colori e i pennelli. « Il pittore è quì dunque? » dissero essi; e rivolti ad un fanciullo che stava con altri compagni giuocando sotto il tiglio secolare che si ammira lì presso: « Sai tu, gli chiesero, l'autore di questi freschi, e dove sia adesso? — Ma l'autore son io, rispose arditamente il fanciullo, lasciando il giuoco e facendosi innanzi: in che posso servirvi? — Tu? e quant'anni hai? — Quattordici, e dipingo sotto Fischetti — Vorresti venire a Roma a studiar le opere dei sommi? — Se lo vorrei!.. ne ho inteso tanto a parlare: ma come posso lasciare la famiglia mia? Senza le mie fatiche languirebbe nella più grande miseria. » Il giovanetto diceva il vero: il teatro rendeva al padre immensi applausi, ma pochissimo danaro.

Ma Fischetti, quantunque fosse il primo pittore dei suoi tempi, cominciava a venir in uggia al Cammarano che si sentiva saper fare meglio di lui; senza però conoscerne la maniera. D'altronde questi ne frequentava lo studio perchè a quello non mancavano mai commissioni, ed al professore conveniva moltissimo avvalersi del discepolo: ma questo lavorare per conto altrui era un boccone duro ad ingoiare. Era una posizione difficile e critica la sua. Se

(1) Era nato in Sciacca, provincia di Girgenti, nel 1766, ed era venuto in Napoli di mesi 7.

avesse avuto mezzi sarebbe corso a Roma a slargarsi l'orizzonte e l'intelletto, far tesoro di quei capolavori, e fondarsi su quei principii che erano ben altra cosa che quelli del Fischetti: se avesse avuto mezzi, prima idea sua sarebbe stato disfarsi dell'educazione artistica ricevuta, rimondarsi in quel battesimo di mente, e rifarsi all'intutto sui luminari dell'arte, genii ognuno dei quali ha fatto un passo verso il supremo Bello; ma invece era obbligato a tinger tele per il maestro ed a contentarsi della scarsissima mercede che da questo gli veniva.

Quando non lavorava da Fischetti, dipingeva scenografia sotto Domenico Chelli, capo delle decorazioni a S. Carlo: quando queste fatiche mancavangli ancor esse si rivolgeva ad altri. Così gli venne fatto di conoscere Hackert, che in quel tempo adornava di pitture la regal casina di Cardito. Per un capriccio di artista, questo rinomato pittor di paese si volle avvalere, per le figure che gli abbisognavano, del pennello del Cammarano, il quale vi pose nel farle tutto l'amore e l'ingegno possibile. Quando i lavori furono compiuti, Ferdinando I volle vederli: e nel mentre che se ne mostrava compiaciutissimo col pittore, costui gli chiedeva il permesso di presentargli un giovanetto che lo aveva aiutato nella fatica. Il monarca fu sorpreso in mirare un fanciullo, e volle che senza por tempo in mezzo partisse per Roma e vi studiasse cinque anni; egli penserebbe al tutto.

Cammarano esulta: i suoi voti sono appagati, ed egli si disseterà nei tesori della città eterna. Vi corre infatti, e per venti mesi studia indefessamente, tutto indagando, nulla trascurando: ma una malattia lo costringe a ritornare in patria. Però quel tempo gli è bastato; ei ritorna con uno stile sufficientemente corretto, sicchè riconduce a norme più ragionevoli il disegno che aveva del tutto smarrito la strada: ritorna con un colorito più vero, giacchè si poteva dire che prima di lui i colori venissero collocati a piacere. Vedendo il bisogno che ve n'era, ei si decide ad istituire una scuola; gli allievi vi affluiscono tutti i giorni, nè lo lasciano più. In pari tempo è stretto da tal quantità di commissioni che gli manca il tempo a tutte adempierle; ma egli rammenta Luca Giordano e dipinge tutto da se. Avevalo la natura dotato di una prodigiosa attività e di una lucidità di mente, dote che è forse più della fantasia bisognevole al pittore, come quella che lo preserva dalle riproduzioni e dalla confusione nelle composizioni: giacchè, in quella che la mano scorre celere, il pensiero dev'esser limpido, onde ravvisar chiaro le idee della fantasia e riprodurle nette e spiccate sulla tela o sull'intonaco. Queste tre do-

ti, accompagnate dal gusto che castiga e depura eseguendo, formano il complesso che si chiama genio e che pochissimi artisti han posseduto nel vero senso della parola: attesocchè il genio non consiste solo nell'arditezza dell'idea, nè è, come vogliono altri, frutto di quella matura riflessione, sotto il cui impero le opere di arte nascono stanche e come travagliate.

Enumerare tutti i dipinti del Cammarano nol possiamo quando nol poteva egli stesso (1). Fece quadri storici, favolosi, allegorici, ritratti, e dipinse ad olio, a fresco, a guazzo, ed in tal quantità che ne aveva perduto la memoria. « Dev' èsser mio », diceva alcune volte di qualche dipinto che gli veniva presentato e che egli più non riconosceva: « dev'esser mio perchè ne ravviso lo stile ». E il dipinto era veramente suo.

E S. Carlo ebbe anche pitture di lui, quando tutti ne volevano: ei vi dipinse il sipario ed il velario, opere che fecero grido nell'epoca in cui vennero esposte, e di cui l'ultima forma ancora l'ammirazione del pubblico (2). Emmanuele Taddei ne fece la debita lode nel suo « Cenno storico sopra S. Carlo » ; riporteremmo le sue parole se non ci fossimo prefissi la maggiore brevità possibile.

Al 1806 fu nominato maestro dell'Istituto (3), ed egli ch'era stato sem-

(1) Ci limitiamo in nota ad accennare i principali. Reduce da Roma dipinse a tempra nella reggia di Caserta una grande soffitta, rappresentandovi il Genio che riceve da Minerva le corone della Immortalità, e le dispensa alle Scienze e alle Arti; opera pregiata per bellezza di composizione e bontà di colore. Decorò di figure allegoriche il teatro costruito nella reggia da Ferdinando I. Nell'anno 1819 eseguì nella sala del Consiglio nella stessa reggia una superba tempera rappresentante Minerva che premia la Virtù; e nelle mura della Cappella, al disopra della tribuna, fece in affresco tanti angeli in piedi, ognuno avente in mano un sacro emblema, alla foggia bizantina. Ornò ancora di dipinti il palazzo della *Foresteria*, ove chiamano ancora l' attenzione una soffitta ove è effigiato il Giorno e la Notte, e delle pareti raffiguranti delle deità.

Chiamato nel 1830 a decorare il palazzo del principe di Capua, vi fece molte belle pitture e fra le altre la galleria nella cui soffitta effigiò Flavio Gioia con intorno il Colombo, il Vespucci il Polo, ed altri insigni navigatori.

Nel 1838 eseguì un grande affresco nella reggia rappresentante il duca di Calabria che scaccia i Turchi da Otranto. Poco dopo , in una delle soffitte dello stesso regal palagio dipinse in quattro ripartizioni le nozze di Amore e Psiche, Arianna e Bacco, Apollo colle Muse, e Ganimede che versa il nettare a Giove. E nella cattedrale di Caserta, in affresco, la cena de' dodici Apostoli.

Nel palazzo del principe di S. Antimo v'è del Cammarano una Psiche portata dai zeffiri, bel dipinto a tempera che riscosse gli elogi del Benvenuti.

La famiglia conserva poi una quantità di bozzetti in tela. Di lui si veggono ancora molti ritratti, ma sembra che questo genere di pittura non sia stato il suo forte.

(2) La tela si è dovuta togliere e porre da parte, perchè logora dal soverchio uso.

(3) Egli è stato anche insignito della decorazione francese del Giglio, di quella del Merito di Francesco I., ed era socio della r. Accademia Borbonica, ramo belle arti.

pre l'amico degli artisti cominciò a divenirne il padre e il consigliere. Gli egregi scultori Calì ne provarono più d'ogni altro la squisita bontà dell'animo, e ne riceverono gli amorevoli ammaestramenti: orbati di fresco del padre, trovarono nel Cammarano un padre e un maestro. E così molti altri. Nè son queste frasi da biografia. La generazione presente, per far mostra forse di maggior avvedutezza di quella che ha, sorride sempre incredula quando sente parlare di virtù altrui; ma a talune non può non chinarsi rispettosa, e allora il suo assentimento addiviene una incontrastata autorità. Così è avvenuto con Giuseppe Cammarano.

Talune volte, come a sollievo delle sue occupazioni, lasciava il pennello per rinfrancarsi in ameni passatempi, come la lirica, la musica, o più di tutto le rappresentazioni teatrali. Molti suoi coetanei lo rammentano ancor per questo, e con compiacimento. A quel che ne è avvenuto dappoi, si sarebbe allora potuto dire che egli invitasse quelle arti in famiglia per farvele educare e rimanere, onde non potendo lasciar ricchezze ai figli suoi, quel più prezioso capitale loro riserbasse; ed infatti essi sono stati o sono quasi tutti egregi cultori dall'arte, testimone quel Salvatore Cammarano, sì immaturamente rapito alla scena lirica italiana, nella quale aveva conteso l'alloro a Felice Romani. Padre di parecchie generazioni di pittori, se la sua mano si era coll'andar degli anni infiacchita, la mente si era conservata la stessa, e seguiva compiaciuta lo svolgimento e il progresso che vedeva operarsi nell'arte dai suoi discepoli, le cui opere contemplava con la più dolce soddisfazione. « È un mio allievo! » sclamava il buon vecchio nel vedere talune tele che formavano l'ammirazione generale: « io ho cominciato, essi proseguono, io mi son fermato, essi camminano ». Questi suoi discepoli erano Marsigli, De Vivo, Manciuelli, Morani, Smargiassi, Catalano, D'Auria, Bonolis, ec. Quale schiera di egregi!

Chi volesse portar un giudizio sul merito del Cammarano, dovrebbe considerarlo sotto il duplice aspetto di istitutore e di artista. Noi abbiam visto al principio di questo cenno come il seicento fosse la sola epoca fiorente della pittura in Napoli, quella in cui i suoi artisti ebbero un tipo ed una impronta propria, tale da meritare il nome di scuola: e questo periodo, come si avvisa anche il Lanzi, corre dal Bellisario al Giordano. Dopo quest'ultimo essa si venne man mano disfacendo, cominciando a cadere dapprima, come tutte le altre, nel manierismo dei settecentisti, finchè perduto forma e concetto, si ridusse in uno stato deplorabile che se non era morte,

era un' agonia prolungata. Gli artisti più non furon che artefici decoratori, e quest'arte sublime, che dev'essere il più potente dei linguaggi, divenne ignobile e basso mestiere.

La restaurazione perciò di essa richiedeva non comune cura ed accorgimento, e conveniva prima di tutto rimetterla sulle vere ed eterne basi, dalle quali insensibilmente distaccatasi aveva finito per rovesciarne. Era questa una fatica penosa ed ingrata, ma senza la quale non era sperabile alcun successo; e ad essa faceva mestieri più che un genio prepotente, la pazienza di un professore avveduto ed illuminato, che interamente vi si consacrasse. Il Cammarano vide ciò, e se non fece intera abnegazione del suo ingegno ad esclusivo utile della istituzione che fondò, ciò fu perchè assieme con i tempi comprese anche se stesso: nè noi venuti dopo, ed allorquando l'opera sua principale ne fa concepire lusinghiere speranze, possiamo in buona fede dargli torto. Anzi gli esempi di lui in quell'epoca di tenebre furono sprone alla sua istituzione e suggellarono, per così dire, i precetti con che veniva educando quelle giovani menti che tanto onore dovevano fargli un giorno.

Ma se la gloria di istitutore è in lui tale che superar dee di necessità quella di artista, non per questo si supponga che come dipintore il Cammarano non occupi un posto ben distinto. Egli ebbe un pennello facile e fecondo, e se il suo fare peccò di troppa restrizione, ciò non gli si deve imputare a carico, come quello che venendo il primo doveva andar di necessità cauto e riservato; chè quand'anche avesse posseduto facoltà tali da sperimentare uno slancio, l'effettuirlo non era nè prudente nè a proposito. La qual cosa va detta ancora del suo colorito che è sobrio e temperato, ed affatto immune dalla pecca di eccessivo. Giusta il gusto del tempo, ei dovè trattare assai spesso soggetti mitologici, e lo fece molto acconciamente; ne sia pruova il velario di S. Carlo, fatica vasta per quanto pregiata, che raffigura Apollo che presenta a Minerva i più illustri poeti ed artisti.

Ma dove il Cammarano riuscì molto fu nei quadretti di piccola dimensione, di cui la famiglia possiede ancora una numerosa collezione; in essi van notati principalmente i fauni, i satiri, e gli amorini e per la loro grazia e sveltezza, e per l'espressione che portano impressa sul volto; come anche le ninfe, che pare ti guardino con una certa malizia che provoca il sorriso. Il suo pennello fu dunque più interpetre di grazia, e come tale si adattava meglio a trattar di siffatti soggetti che ad adombrar vaste tele, ove invece abbisognaci potenza di fantasia e grandiosità di mezzi: ma tutti i suoi

dipinti però rivelano gusto ed accorgimento, e son condotti con non comune diligenza.

Senza dubbio quel fare superficiale e plastico dell'epoca in cui dipinse non può di necessità finirti, adesso massimamente che l'arte si studia con tutte le sue forze d'incarnare nelle sue opere quel supremo concetto che è l'anima di essa, e senza del quale non rappresenterà che fantocci più o meno graziosi: adesso, diciamo, fra i passi che sta dando fra noi, e quando la critica che è col suo avanzarsi sicuro indizio del progredire di essa, è usa veder ogni dì recate ad effetto le sue esigenze dell'ieri. Che se ognun dei nostri tiene adesso una via diversa, come nei primordi di tutte le cose, è innegabile del pari che molti di questi singoli elementi, presso artisti giustamente elogiati, han raggiunto un punto molto affine alla perfezione; e che procedendo di questa guisa non sarà lontano il giorno in cui sorgerà una scuola che accogliendoli tutti in sè raggiungerà con quest'opera di sintesi lo stadio di perfezione, a cui i presenti individualmente, e diciam anche, a propria insaputa, cospirano. Ed allora l'opera iniziata dal Cammarano sarà compiuta.

RAFF. COLUCCI.

INTORNO

AD ALCUNE OPERE DI BELLE ARTI

ESPOSTE

NEL REAL MUSEO BORBONICO

nel febbraio del 1851.

> Era in quel tempo fra gli scrittori e gli artisti un continuato scambio di pensieri, e talvolta il pittore e lo scultore era quello che poneva in atto il pensiero dello scrittore, e talvolta era quest'ultimo il quale era condotto a scrivere dell'opera dell'artista.
>
> DIDEROT, Gallerie del 1767, Vol. 1.

I

Le varie opere d'arte esposte in pubblica mostra a questi giorni * nelle sale del Museo Borbonico sono tali che se ne dovranno rallegrare tutti coloro i quali hanno cara la gloria del nome napoletano. E tanto dovrà maggiore essere questa gioia, quanto in quei lavori non solamente ravvisi il presente, ma puoi facilmente augurare ed immaginarti lo splendido avvenire della gioventù napoletana affidata a così valorosi maestri. Essendochè gl'illustri artisti che sono quì convenuti a fare esperimento del valor loro, attendono appunto dal senno e dalla sapienza de' giudici che venga designato quello del loro numero il quale sembri ad essi più meritevole di esser nominato maestro di disegno nel regio Istituto di belle arti. Ufficio esercitato per una lunga ed operosa vita dal sommo Costanzo Angelini il quale nella sua vigorosa vecchiezza, dopo aver veduto tanto gran numero di artisti napoletani usciti dalla sua

* S'intende del febbraio 1851 in cui fu scritto questo discorso.

scuola, era serbato ancora a veder oggi un suo discepolo trascelto ad essergli compagno ed aiuto nell'opera nobilissima. Ma chi volesse sapere a quale de' concorrenti debba pure affidarsi questo sacro ufficio gli sarà forza di domandarlo non già ad un solo, ma sì bene ai cento ed ai mille che si affollano intorno a quei lavori, anzi neppur domandarlo, ma investigarlo nel ritornare ch'essi fanno più volte al luogo medesimo, nella loro ammirazione e negli altri affetti che si affacciano ad essi nel volto, e finalmente in quella che si domanda voce ed opinione universale, la quale senza manifestarsi giammai con suono di parola e per bocca di alcun uomo, s'intende e per forza si fa intendere da tutto il mondo.

Sarebbe lungo e non opportuno a voler dire di tutte le opere esposte, delle quali pure un buon numero furono già vedute negli anni passati. Ed esse ritornano oggi a mostrarsi perchè ciascuno de' concorrenti ebbe facoltà di produrre altri suoi lavori che a lui meglio piacessero, per confortare quasi di aiuto il lavoro novello nella opinion de' suoi giudici. Ma i cartoni che rappresentano gli estremi momenti di Giacobbe sono la parte principale del loro esperimento, e di questi io mi propongo di far parola, trasceglicndone alcuni soltanto, quelli presso ai quali mi parve maggiore il numero dei riguardanti e de' quali si è parlato più lungamente e si parlerà. Ma se certamente in queste difficili prove è sempre maggiore la gioia e gli ossequi che ne ritraggono coloro i quali riportano la palma, non è mai senza lode per gli altri l'essersi posti al cimento. E voglio dire massimamente de' più giovani i quali hanno affrontato la rinomanza e la già chiara maestria di alcuni concorrenti ed hanno sfidato le difficoltà molte del soggetto imposto, del quale non poteva la napoletana Accademia di Belle Arti scegliere un altro nè più bello, nè più solenne.

II. E per quanto mi soccorre la memoria, non mi sembra di aver veduto, nè leggo mentovato o descritto verun dipinto di buon maestro che rappresenti questo soggetto, quando non sono mancati molti che avessero rappresentato benedizioni di Patriarchi, come quella d'Isacco, o quell'altra di Giacobbe non già a tutti i figliuoli ma sì bene ai nipoti Manasse ed Efraimo. Anzi neppur Raffaele volle trovar luogo ad esso fra quelle storie bibliche da lui dipinte che sono uno de' principali tesori del Vaticano. Ma di questa benedizione non trovo soggetto più bello che si possa dare ad un artista, nè in quanto al concetto nè in quanto all'arte. Al concetto, perchè dopo quella

benedizione si può dire che incominciasse veramente la discendenza di Abramo a togliere aspetto e vigor di nazione, ed ebbe da quella una rivelazione solenne del suo avvenire, della sua schiavitù, della sua liberazione e di tutte le sue vicende, e più oltre ancora, di quell'ufficio supremo affidato a lei di conservare intatta dalle corruzioni persiane e caldaiche la tradizion primitiva del Dio Uno infino all'arrivo del Cristo. Della qual cosa ci è prova e mostra incontrastabile lo stesso ordine della storia che segue, perocchè direi quasi che dalle mani di Giacobbe venisse la nazione ebraica a quelle del sommo legislatore e condottiero Mosè il quale raccolse il retaggio e compiè la prodigiosa liberazione. E dissi ancora che nessun soggetto poteva dirsi più bello considerato in quanto all'arte, mentre in questo quadro l'artista si vede chiamato a far difficile prova del suo valore in tutte le parti che costituiscono l'arte sua. In dodici figliuoli diversi di età, di animo, di mente, di aspetto mostrare diversità di persona, di affetti, di abbigliamento; ed in mezzo a tanta diversità lasciar pure trasparire, sebbene in grado e forma diversa, l'amarezza di quel supremo momento che tutti dovevano sentire, raccolti com'erano intorno al morente il quale si apparecchiava a ricongiungersi ai suoi padri, oppresso e stanco da tante sciagure sofferte. Nè parmi che a nessun altro infra i padri del genere umano avesse imposto il Signore più dure prove in tutte le età della vita, da fanciullo a vecchio. A lui le invidie del fratello, l'esilio dalla casa paterna, la durissima servitù appresso Labano e i contrastati affetti per la bene amata Rachele. Ma questo non bastò; a lui la figliuola disonorata, contaminato il letto dal figlio, a lui la perdita del prediletto Giuseppe e la morte in terra straniera; delle quali volontà del Signore volle accennare il buon Patriarca al re Faraone dicendo che i suoi giorni erano stati brevi e dolenti. Eppure nessun altro ebbe più gran segno di predilezione da Dio il quale si chiamò da lui il Dio d'Israele e volle da lui chiamato il suo popolo, e gli dava prole numerosa che appunto è quella venuta oggi presso al suo letto ad ascoltare il vaticinio e la benedizione del vecchio. E quel vaticinio non fu lo stesso anzi diverso a ciascuno, onde novella occasione all'artista di poter rendere per altra ragione vario, copioso e ricco di affetti dissomiglianti il suo lavoro.

III. Michele De Napoli a noi sembra aver sentito e concepito e più ancora espresso vigorosamente il soggetto; vogliam dire non essergli fallito nè il cuore, nè l'intelletto, nè la mano. Egli rappresenta seduto vicino al vecchio

morente il figliuolo Giuda il quale già benedetto dal padre gli rimane d'appresso, e il padre, mentre con la man destra aiuta la moribonda e profetica parola e prosegue a benedire, si appoggia con la sinistra al braccio di questo Giuda destinato un giorno a stringer lo scettro. A nessun altro de'circostanti potresti meglio accomodar le parole dette da Giacobbe, e costui dal dolore abbattuto, ma pur grande e vigoroso, si mostra bene quel leone vincitore de'suoi nemici ed al quale s'inchineranno i figliuoli del padre suo. Ma ben altro aspetto è quello che sta ginocchioni innanzi alla sponda del letto. Nell'atto di quell'uomo tu vedi un tal misto di rassegnato e di dolente ch'egli non può essere altri se non Giuseppe che fu cagione involontaria al padre di tanto dolore e di tanta gioia. Forse a quel grave contegno ed alla bellezza di quella persona che le figliuole di Egitto guardavano maravigliate, tu ravviseresti in lui la pietra d'Israello, come lo chiamava il padre, o forse il supremo governatore e viceré, di senno e di grandezza chiaro e possente. Ma io rimirando a quel suo atteggiamento mi ricordo invece che Giuseppe fu considerato siccome l'immagine del Cristo, e non saprei dire se il De Napoli abbia avuto in mente il viceré di Egitto o il mistico rappresentante del Salvatore nel disegnare quella figura, ovvero abbia voluto infondere l'uno e l'altro sentimento in quella persona. Diversa anzi opposta apparenza fa sullo stesso piano del quadro e appiè del letto un altro figlio di Giacobbe, il quale se tu nol conoscessi per più vecchio all'aspetto, quella sua attitudine di rimorso e di dolore forse lo indicherebbe per Ruben. Sento che alcuni non lo vorrebbero così diviso e separato dagli altri o, come dicono, dall'azion principale del quadro, parendo forse poco curante della morte del padre e tutto raccolto in sè medesimo, e con volto più di rimorso che di dolore. Ma se io veggo in mezzo a costoro altri che lo vinca nel dolore di quella morte, quale degli altri dovrà piangere per sè tanta grandezza di sventura com'egli, caduto per le parole del vecchio dall'eccellenza della sua forza, in pena de'falli commessi? Fuggono dalle sue mani e da quelle de'suoi figliuoli il doppio retaggio di terreni che andranno alla prole di Giuseppe, la dignità del sacerdozio conceduto a Levi e l'impero tramandato a Giuda. — Eccomi solo, egli dice, in mezzo a tanti non più primo, non più fratello, non più figlio. È vero che la sentenza del padre è sentenza di giudice giusto, ma non hanno macchiato forse le mani loro Levi e Simeone nel sangue de' Sichemiti? Hanno pur essi udito la loro sentenza e saranno divisi in Giacobbe e dispersi in Israele, ma i discendenti del primo non saranno forse per loro ufficio più vicini

agli altari di Dio? e gli altri non serberanno essi il deposito delle leggi? e non saranno maestri di scienza ai giovinetti? Inchinatevi pure al padre, felici che voi siete; io non ho animo di sostenere neppure lo sguardo di quell'uomo che mi abbandona sulla terra senza avermi imposta la mano sul capo —

IV. A me basta che i riguardanti i quali hanno letto il libro divino, facendosi innanzi al quadro sappiano ravvisare qual sia ciascuna di quelle figure, e sieno commossi da quella vista. Perocchè se il rappresentare quel grande momento non importasse altra cosa che figurare un vecchio morente in mezzo a dodici figliuoli confusamente affollati e stretti d'intorno ad un letto, io non credo che sarebbe stata difficoltà grande all'artista esercitato nel rappresentare le forme e le diverse attitudini del corpo umano. Ma oggi non è riposta in questo la difficoltà maggiore dell'arte; anzi nel sentire e nel concepire il soggetto e quindi rappresentarlo non solamente agli occhi ma al cuore ed alla mente. Dopo che la bellezza organica dell'arte greca si venne a stringere in amichevole consorzio alla bellezza intellettuale dell'arte cristiana ed il culto della forma a quello dell'intelletto, in un secolo più di ragione che di poesia, l'opera dell'artista è tanto più grande quanto più difficile perch'essa giunga a soddisfare non pure lo sguardo ma la mente degli uomini.

Due altri figliuoli stanno in piedi alle spalle di Ruben. Il primo non sapresti dirlo altro che Levi ad una certa sua gravità che starei per dire sacerdotale, quasi anticipata rivelazione dell'avvenire de' suoi, e l'altro Simeone uomo di vendette e di stragi. Nè solamente l'aspetto di entrambi ti basterà a ravvisarli, ma ancora il vederli uniti e stretti in questo luogo, perchè insieme avevano commesso un giorno le opere di sangue ed insieme udivano oggi la sentenza del padre. Dal lato stesso del letto e più indietro stanno in piedi Isacar e Zabulon, i due serbati alle ricchezze delle prime industrie e de' primi commerci, e quivi presso seduto Dan, nato di Bala, quello dalla cui tribù vennero i supremi magistrati del popolo ebreo che tennero l'impero da Otoniello a Sansone. Dalla parte opposta ed in capo al letto si mostra intera alle spalle di Giuda la persona di Beniamino e seguitando più indietro vedi solamente in parte quelle di Gad, di Aser e di Neftali. Molti sono che non sanno accomodarsi al vedere così tronche le persone dei tre figliuoli i quali stanno troppo ordinatamente dietro al guanciale del letto che lascia scorgere le sole teste di costoro. Ma il dire che questo lato dell'opera non sia il più bello è cosa per avventura che nulla toglie al merito ed alla virtù di così

egregio artista. Perocchè un uomo il quale ha saputo in tanta angustia di tempo immaginare ed esprimere il concetto di un ampio quadro ed in tempo ancor breve compiere il suo cartone, non so quale difficoltà grande incontrerebbe nell' avanzare alcun poco il figliuolo ultimo dalla parte posteriore del letto, o nel diminuire alquanto il guanciale sul quale si appoggia il morente. Ma se questo non finisce di piacere all'occhio, altri sostengono che fortemente nuoce alla ragion del quadro, perchè una parte de' figliuoli si rimanga non veduta alle spalle di Giacobbe. Pure io credo assai difficile che un uomo non sia stato pure una volta presente ad avvenimenti di tanta sciagura; egli avrà osservato quanto sieno diverse le attitudini dei figliuoli, dei fratelli e de' parenti, ch' egli non avrà veduti giammai messi tutti a schiera o a cerchio intorno al letto, ma una parte abbandonarsi remota dagli altri alla forza del dolore, un' altra ai conforti della preghiera. Oltrechè le figure di tutti quei figliuoli non erano della stessa importanza nè al cospetto del padre nè al cospetto di Dio; nè forse potevano meritare di stare altrove gli altri trovandosi in un luogo dov' erano pure presenti un Giuda, un Giuseppe, un Ruben, un Levi, un Simeone. Ed ebbero ancora giustamente per ragion di arte il luogo loro assegnato, essendo che l' autore per aiutare quelle figure le quali dovevano esser poste in maggior veduta si valse con grande avvedimento dell' artificio de' contrapposti tanto inteso ed usato da' sommi maestri. Cosa principalissima nelle arti le quali si giovano sempre nella loro imitazione di quel contrasto ch' è pure così essenziale e così visibilmente imposto da Dio all' ordine ed alla bellezza dell' universo.

V. E perchè non sembri una mia troppa predilezione alle opere del De Napoli la quale mi faccia vedere ogni cosa perfetta, io non mi terrò dal manifestare un mio pensiero, che quel suo Beniamino, lupo rapace che la mattina divorerà la preda e la sera spartirà le spoglie, sia stato espresso dall'artista in un modo che parli troppo al senso più che all' intelletto. Chè se in luogo di metterlo curvato in su l'origliero paterno e con un solo occhio visibile ed aperto in segno di tristizia, lo avesse rappresentato con l' intero volto palese, non gli sarebbero mancati altri modi da fargli leggere nell'aspetto, volendo, che costui era il capo di quella tribù la quale aveva a compiere il misfatto contro l' infelice Levita ed essere sterminata nelle pianure di Sabaa e di Remmon. Se pure non si vuol dire che questa diversità non solo nelle commozioni e negli affetti istantanei ma nell'indole delle sue persone potrà sem-

pre l'artista assai meglio esprimere quando abbia ancora nella potenza del colore quel principale o dirò essenzial conforto e sostegno dell'arte. Ed è per questo che la prova imposta agli egregi concorrenti non poteva esser più malagevole. È stata gran lode per essi che usando soltanto di quei pochi aiuti che può dar la matita sieno piaciuti non solamente a' maestri e giudici dell'arte, ma ancora a quella gran parte che senza intendere di pittura è corsa in folla a vedere le opere loro, e si è grandemente dilettata in una specie di lavori quali sono i cartoni, che hanno le più volte un linguaggio intelligibile ai soli artisti. E stanno in testimonianza delle mie parole quei molti cartoni di sommi maestri che pure ci avviene di vedere in alcune città d'Italia e straniere, e che sono tanto ammirati e studiati dagl'intendenti e poco dall'universale, il quale cerca invano in quelle opere gli effetti della luce e quelli delle ombre e la espression degli affetti e la verità del colorito. Ma il De Napoli seppe usare egregiamente dei soli mezzi a lui conceduti e giungere con essi ad ottenere il più grande effetto dal suo disegno. Vedi infatti quanto efficacemente si aiutò di quel bianco adoperato da lui vicino alla sola testa del morente, persona principalissima del quadro sulla quale si raccoglie il maggior lume e quindi la maggior attenzione de' riguardanti, e nella quale puoi leggere da una parte l'età grave ed inferma, dall'altra quella fiamma di vita che presso ad estinguersi si ravviva in ogni morente, ma più in costui che per volere e dono visibile del Signore predice l'avvenire ai figliuoli.

VI. Altra maniera ed assai diversa tenne nella sua opera Raffaele Postiglione, ed è tale diversità che vivamente ti percuote quando tu vada dall'uno a veder l'altro de' due lavori. Il Postiglione è di tutt' i concorrenti il più giovine ed appartiene all'ultima schiera di pensionati napolitani che sono ritornati da Roma. E questa è somma gloria per lui, perchè oltre alla diligenza del suo lavoro, ravvisi ancora in esso quella giovinezza di fantasia la quale trovando esperta ed obbediente la mano, colorisce il pensiero assai facilmente e con quella copia e sovrabbondanza che tanto piace nei giovani. Alcuni si dolsero di tanto inviluppo di persone affollate con qualche scompiglio nel quadro, di alcuni affetti espressi in modo troppo eccessivo, di tanta varietà di linee, di tanto contrasto di luce. Ma questo quadro il quale se fosse lavoro di un artista già maturo d'anni, meno mi gradirebbe, non so perchè nel Postiglione mi conforta e mi ravviva, anzi mi fa sperare assai bene di un giovine, quando il discernimento e l'intelletto abbiano soggiogato l'impero, o dirò meglio l'im-

peto della fantasia. Di questo artista abbiam già veduto in una passata esposizione molte opere lodate, ed oggi ritornano a mostrarsi una Maddalena appiè di Gesù, ed un Mosè che difende le figliuole di Jetro. Aggiunse a questi il Postiglione alcuni altri lavori di piccola mole, ma fatti veramente con grande amore: un Coriolano che parte per l'esilio, e due immagini di Nostra Donna col bambino fra le braccia. So che questo soggetto della Madre di Cristo ha esercitato ed esercita molto la mente e la mano del nostro autore, ed a noi pare che nulla sia più difficil cosa a dì nostri quanto il rappresentare la Vergine con quell'aura di divinità che deve trasparire in essa, come fecero i dipintori dal decimoquarto secolo al sestodecimo, e più di tutti, i nostri italiani da Giotto a Raffaele. Perocchè io credo che dove mai il sentimento religioso non ardesse così vivo ne' cuori, non potrebbero le sacre immagini di Cristo e della Vergine essere altra cosa che una ripetizione delle antiche perfezioni ideali trovate dai nostri maggiori, ovvero la espressione di un tipo volgare rappresentato dall'artista, e nobilitato pure quanto tu vuoi. La storia di quelle immagini che furono innumerevoli e pur tanto diverse, da Giotto a Raffaele, si trova scritta nel sentimento religioso che animava quegl'italiani maestri. Sappiamo che Gian Bellino diceva di aver compiuto con lode un suo quadro, perchè infiammato dall'amore della croce, che il Lotto spirò innanzi all'effigie della sua Vergine prediletta, amando ed orando, e troppo son noti i sospiri e le lagrime dell'Angelico innanzi a Cristo posto sulla croce. Ma dopo il secolo decimosesto non so qual cosa di grande abbia dato la pittura che possa paragonarsi a quelle Vergini, se ne togli il Dolce ed il Sassoferrato. Imperocchè quando la fiamma del cuore parve quasi che si andasse attenuando, e il bello che si trova tolse il luogo al bello che si sente, quelle sacre immagini apparvero nell'aspetto cose terrene, e dimostrarono che il freddo ragionamento rinchiude l'artista dentro quei confini che egli non potrà oltrepassare nè trascender giammai, se non si affida all'anima che lo sollevi — A noi è avvenuto di trovare una pruova del nostro detto nelle molte effigie di Nostra Donna che abbiam vedute immaginate o compiute dal Postiglione. Ed infra le altre una ricordiamo di aver veduta presso il marchese Niccolò Santangelo, fra le molte ricchezze di arte antica e moderna che adornano quella casa, compiuta dal Postiglione molti anni or sono, e l'avremmo creduta copia di Raffaele o ispirazione di quel maestro, tanto ritraeva di quella divinità che irradia tutte le Vergini del pittore di Urbino. Ma quelle che oggi vediamo dello stesso autore sono pure vaghissime,



Marino dip — Luigi Ricci inc

IL BATTISTA ED ERODE

ma troppo donne mortali. Nè di questa osservazione che da altri si faccia dovrebbe dolersi il Postiglione, perch'essa accenna piuttosto ad una qualità o dirò meglio ad un carattere del nostro secolo, che ad un vizio o colpa dell'artista. Oltrechè noi sappiamo quanta fama ricavasse il Murillo dalle sue Vergini, alle quali molte femmine simiglianti avresti incontrate attraversando la Castiglia e l'Andalusia. Non così le Vergini di Raffaele, le cui sembianze fu detto che appartenessero a tali donne il cui piede non aveva giammai toccato la terra.

VII. Ma facendo ritorno alla principale sua opera, dalla quale mi hanno rimosso i suoi quadri e la vaghezza e l'artificio de' suoi colori, dirò che il Giacobbe è stato da lui rappresentato ad un estremo del quadro sul lato destro de' riguardanti; ed intorno al letto, ma più verso la parte inferiore, tutti quanti i figliuoli. Innanzi al letto sul primo piano del quadro sta inginocchiato Giuseppe, ed alle spalle di costui anche inginocchiato un altro figliuolo, Dan; il primo fiso a rimirar con amore nel padre, e l'altro col volto in atto di riverenza rivolto verso la terra. Finalmente indietro a Giuseppe e tutto in piedi il giovine Beniamino che stringe le mani e le porta innanzi al petto, leggermente inchinando su quelle il capo e rimirando con guardo di passione il padre. Chinato sui piedi paterni in atto come di adorazione, dalla parte opposta del letto, come a dire nell'ultimo piano del quadro, vedi un altro de' figliuoli, Aser, ed un altro in piedi più indietro, Giuda, e quivi a poca distanza, dopo una porta che l'artista ha figurata in fondo alla scena, il primogenito diseredato che mostra l'atto della sua disperazione con le braccia levate in alto e rivolto con la faccia, anzi con tutta la persona alla parete. Appiè del letto, come all'estremo opposto del quadro di rincontro a Giacobbe, vedi i due Simeone e Levi vicini ed in piedi, ed appresso a costoro parte inginocchiati parte seduti gli altri quattro figliuoli. E qui si faranno molti naturalmente a domandare qual punto proprio di quella benedizione abbia inteso di rappresentare l'artista nel suo cartone. Certamente che il soggetto imposto, secondo le parole adoperate dall'Accademia, avrebbe potuto dar materia a più quadri, avendo l'Accademia assegnato ai concorrenti di figurare Giacobbe il quale benedice ad uno ad uno i suoi figliuoli, ed usando le proprie parole che precedono in forma di argomento il quarantesimonono capitolo della Genesi. Ma era indispensabile che il giudizioso artista dovesse fare come molti han praticato, e scegliere uno de' figliuoli,

quello che a lui meglio paresse, nell'atto di ricevere la sua benedizione. Scegliere io dico un tal figliuolo che non fosse il primo nè il secondo, ma si trovasse in tal posto nell'ordine di quell'atto solenne da poter mostrare nel quadro qualche cosa degli affetti di coloro i quali avevano già udita la voce paterna. Sommo artificio divenuto oggimai come una legge per usanza de'grandi maestri non solo di pittura e scultura, ma di poesia, il prendere l'azione da rappresentare, in un punto che non sia nè il principio nè il termine di essa. Legge che il Lessing voleva imposta del pari all'azion di ciascuna figura, la quale tanto era più eccellente quanto dimostrava all'intelletto de'riguardanti non solo il suo atto presente, ma quello che l'aveva preceduto e quello che doveva seguitarlo.

VIII. A questo scopo ci parve ottimamente scelta dal De Napoli la benedizion di Giuseppe, persona che oltre all'essere di così grande importanza per l'avvenire de'suoi, è pure starei per dire carissima, essendo stato specchio di vita incolpabile e di meritate prosperità. E parlando di questo momento, quanto non sono ripiene di sublime affetto le parole che rivolge il padre a lui Nazareno trai suoi fratelli, ricolmandolo di benedizioni maggiori di quelle che egli stesso aveva ricevute un giorno dal padre Isacco! Più lunga e diffusa tu vedi nel libro santo la benedizione di questo Giuseppe; lui solo vien rappresentato a gettarsi sulla faccia del morto padre piangendolo e baciandolo, e lui solo curare l'adempimento del sacro cenno perchè le ossa del vecchio venissero composte vicino a quelle d'Isacco e della madre. Nè queste bastano, ma ben altre ragioni mi sembra che potessero consigliare un artista a scegliere la benedizion di Giuseppe, il quale nella diversità e nella ricchezza dell'abbigliamento facilmente si lascia ravvisare e distinguere dagli altri, anzi dà bellissimo esempio appunto di virtù, umiliato e prostrato nella sua grandezza di vicerè ad ascoltare le parole ispirate da Dio. Dissi adunque che a me pare essere stata ottimamente trascelta dal De Napoli la benedizion di Giuseppe come momento da rappresentare; e mi piace di credere che il Postiglione abbia voluto scegliere il punto medesimo quando veggo così stretto vicino al padre amorosamente il suo Giuseppe, e veggo gli affetti espressi nelle persone di Ruben, di Giuda, di Levi e di Simeone. Se non che l'attitudine svagata ed ancora poco riverente di alcuni figliuoli, e più che ogni altro il modo com'egli ha rappresentato Giacobbe, non fanno ravvisare pienamente s'egli benedica, e quale de'suoi figliuoli. E quindi io che udiva con molto stu-

dio ogni cosa che si dicesse intorno a quei cartoni, serbando quelle che non mi sembravano al tutto ingiuste, sentiva lodare assai questo lavoro più per la squisita diligenza delle parti che per la sua composizione. Anzi starei per dire che il Postiglione non abbia voluto in quanto ad esecuzione tralasciare nessuna di quelle difficoltà che molte volte non è pigrizia ma arte di omettere, ed abbia anteposto alla sobrietà la ricchezza.

IX. Parve ad alcuno solitaria troppo la figura del suo Giacobbe così confinata ad un estremo del quadro, e più bella che veneranda. Certamente se tu vada cercando bellezza e maestà, nulla ti rimane a desiderare quando abbi veduto questo Giacobbe, nel quale trovi decoro e perfezion di forme quanto vuoi, ma poco di sacro. E poco ancora d'infermo o di vecchio, qualità che pur erano impossibili a trascurare nella figura di un patriarca che la storia ci descrive così grande sugli altri e così aggravato di anni e di sciagure. Non meno egregiamente condotte sono le figure del Ruben e del Giuda, ma non trovi ragion sufficiente a quelle due braccia del primo così ferme e strette in faccia alla parete, nè a quelle del Giuda in altro modo ma pur distese entrambe verso il cielo, le quali due espressioni di affetto diverso parvero a molti eccessive. Nè voglio credere che nell'animo del giovine autore predominasse la vaghezza di far pompa della sua perizia nel disegnare, della quale ha dato prova sufficiente nelle altre figure del quadro, come in quella del Levi, del Beniamino, e in quella di Giuseppe, nella quale non sai se è maggior pregio la diligenza del lavoro o quell'aria e movimento di affetto che dà tanta grazia alla sua persona. La diligenza non è minore nelle parti del corpo che nelle pieghe e nelle varie parti dell'abbigliamento, nel quale avvedutamente rappresentò ricchezza maggiore che in tutti gli altri fratelli. E se il De Napoli non avesse per altro modo renduta facile a ravvisare e gratissima per decoro e gravità la figura del suo Giuseppe, pure mi sarebbe piaciuta quella differenza nella foggia dell'abito di Giuseppe che dimostrasse l'altezza dell'ufficio suo colà nell'Egitto. Di questa varietà seppe trar profitto il Postiglione; e certamente i soggetti ricavati da quella antica età del popolo ebreo offrono larghissimo campo alla immaginazion dell'artista, essendo assai poche e pure assai combattute le opinioni che ci rimangono intorno all'abbigliamento di quelle genti. Se non che in questo è riposta la perfezione del discernimento nell'artista: fare che la varietà delle fogge non turbi il carattere generale della storia che vien rappresentata. Quindi non piacque ad al-

tri che il Postiglione accumulasse tante costumanze troppo diverse ed opposte nel suo cartone, dove tu ravvisi vicino al caffettano ed al turbante la tunica ed il pallio. Colpe sono al certo, ma scusabili colpe in un giovine, perchè da quella stessa origine, a me pare, donde procedono molte bellezze nei quadri de' giovani ne' quali è molto l'ingegno, procedono ancora i vizî. Nulla più facile che l'oratore giovine ed ardente sembri talvolta declamatore più che eloquente; ma nulla più facile che l'uso dell'arte corregga le intemperanze della fantasia e lo conduca alla vera eloquenza. È cosa assai ragionevole che le idee raccolte e gli studi fatti e le opere vedute sieno tutte presenti, benchè varie, diverse ed opposte, alla mente del giovine artista, al quale vengono espresse direi quasi involontariamente com'egli le ha vedute, quando si fa a rappresentare qualche suo concetto. A molti sembrerà che alcune figure del suo cartone ricordino Raffaele ed altre il Vernet, ciò che è una pruova potentissima di quanto si debba sperare da quest'artista il quale ha saputo ravvisare il bello dovunque gli è incontrato di vederlo e serbarlo nella memoria vivissimo. Alla quale facoltà dell'animo umano quando si aggiunga l'intelletto che ordini e disponga, l'artista si potrà dir perfetto e degno della gloria che acquistarono i sommi. Negli artisti ancor giovani avviene di ravvisare talvolta donde abbiano tolte involontariamente alcune parti dell'opera; non così quando essi per lunga pratica ed uso abbiano convertito dirò quasi in espressione immediata dell'intelletto quello che poteva dirsi artificio della memoria. Così io mi conforto nell'avvenire di questo egregio giovine quando sia divenuto maestro nel concepire come nell'eseguire, nella qual parte di squisita esecuzione è stato grandemente lodato pure dai maestri. Ed in alcune cose le quali non furono lodate nel suo lavoro non fu giammai per vizio di esecuzione, ma di poca convenienza, come a dire nelle braccia del Giacobbe le quali parvero, allo stato d'infermità del morente, gravi troppo e nudrite; o nella figura di quel figliuolo inginocchiato alle spalle di Giuseppe, perchè troppo meschino nelle sue proporzioni a fronte degli altri, quando si trova pure nel primo piano del quadro e più vicino ai riguardanti che non è lo stesso Giacobbe.

X. Nè quì voglio essere ardito di proseguire a discorrere quelle parti dell'opera che malamente si vogliono giudicare da chi non è artista più che scrittore. Io so pure quanto spiace agli artisti (massimamente ai mediocri) che gli scrittori parlino dell'arte e delle opere loro. Ma non sono del numero

di costoro nè il Postiglione nè gli altri concorrenti, i quali sanno pure che gli artisti eccellenti non amano le sole lodi, e sanno che le diverse parti della pittura sono in tanto gran numero, ch'egli rimane sempre un largo campo agli scrittori dov'essi possano avventurarsi a ragionare e giudicare senza ardire e senza pericolo. Sanno che la gloria non viene solamente ad essi dalla sentenza de' soli artisti chiamati a dar giudizio dell'opera loro, ma che un altro è pure il giudice, come ho detto innanzi, il quale non so dove sia propriamente a volerlo ritrovare nè a volerlo far tacere. Di questo giudice invisibile sono talvolta interpetri gli scrittori, i quali essendo le più volte lontani dalle cagioni, veggono le opere degli artisti con animo sereno e sgombro di quelle passioni ed affetti che debbono turbare i cultori di una stessa arte, per colpa dirò quasi connaturale all'uomo. Io son certo quindi che non dovrò spiacere nè al de Napoli, nè al Postiglione, nè a Giuseppe Mancinelli altro de'concorrenti il quale aveva già bella fama in mezzo a noi per opere già compiute ed ammirate, e prima fra queste un San Carlo Borromeo che ministra il sacramento della confermazione ad un fanciullo attaccato dalla pestilenza. Opera di molte figure di natural grandezza che oggi puoi vedere esposta alla venerazion dei fedeli nella chiesa de'Padri delle Scuole Pie di San Carlo all'Arena. Opera già preceduta da altri molti quadri del Mancinelli, ammirati siccome dicemmo per buona composizione e diligenza di pennello, e che la più gran parte adornano le reggie di Napoli e di Caserta. Questi dipinti sono stati in diversi tempi recati dal Mancinelli da Roma dov' egli dimora, e bisogna pur ravvisare che le ispirazioni della città eterna hanno avuto gran parte nelle opere di quell'autore. Il quale è studioso assai di quelle bellezze che tanto straordinariamente abbondano nel Vaticano non solamente e nelle splendide sale de'romani patrizi, ma per i tempì, per le piazze e per le vie. Anzi chiunque è stato spettatore ed osservatore della moderna Roma non negherà ch'egli è impossibile a rinvenire un vivere più di quello desiderabile agli artisti; numero grandissimo, di età diversa, di diversa patria e favella, i quali s'intendono pur tutti ed hanno tutti comune, come vincolo di ampia famiglia, il linguaggio del bello universale il quale li chiama e li raccoglie in Roma dalle sponde del Tamigi, della Senna, della Neva ed anche dell'Orenoco. Il quale artista in una città ampia, popolosa, svagata ed oziosa come la nostra, ultima in Italia per diffusione di coltura intellettuale, troppo si affatica a rinvenire quella pace amica degli studì, e quel civile ed amichevole consorzio degli studiosi che abbiam veduto

nella eterna Roma, dove non solamente il pennello e la matita, ma lo stesso conversare e gli stessi diporti sogliono essere un esercizio per gli artisti preziosissimo, e raro ad ottenersi altrove dovunque.

XI. Ma prima ch'io venga a far parola del suo cartone, non posso tacere di un quadro del Mancinelli esposto fra gli altri lavori, e rappresentante la figliuola di Faraone che salva dalle acque alle quali era stato abbandonato il bambino Mosè. Quello che nel Mancinelli è stato sempre ammirato, voglio dire la graziosità delle forme e il tono e l'armonia del colorito, non manca a questo dipinto. Sebbene per accomodarsi alle diverse condizioni del soggetto ebbe a dare e volle un tal tono alle tinte, che molti gridarono al Mancinelli, come s'egli avesse voluto accarezzare qualche passione del secolo che ama più il brillante che il vero. Quelle tinte si han da riguardare con occhio ben diverso da coloro i quali ricordano il Tasso alla corte di Ferrara dello stesso autore e pensano quanto diverso è il cielo d'Italia da quello di Egitto. E in fatti tu vedi e quasi senti l'aria di fuoco che tinge in quel colore tutte le campagne fecondate dal Nilo, se non che la rinfresca la vista di quel benefico fiume. Quindi se nella luce del nostro giorno sono per temperata digradazione più soavi all'occhio i riflessi e le mezze tinte, era giusto che il discernimento dell'artista cercasse di mostrare più risentiti quei riflessi e più calda quella luce che venivano prodotti da un sole come quello dell'Africa e da una riverberazione così gagliarda. Sul primo piano del quadro vedi la cesta che fu affidata ai greti ed alle alghe del fiume, la quale presa da una delle servienti è mostrata alla figliuola del re. E questa circondata dalle sue donne si maraviglia a quella vista, per quanto pure si possa lasciar commovere l'altezza del suo grado reale. Non così le altre, che fanno atti di stupore ma più di allegrezza, tanto quelle raccolte intorno alla reale donzella qùanto quelle che stanno dall'altro lato del quadro. Anzi mostrano di fare un tale schiamazzo di riso che pare estremo e che l'artista avrebbe potuto moderare alquanto. Questo io dico avendo riguardo alla diversità di condizione di quelle serve e damigelle (perchè le une e le altre trovo mentovate nel libro dell'Esodo), le quali doveva farle più rispettose innanzi alla loro signora, come dico ancora avuto riguardo ad una certa solennità ed affetto che il quadro avrebbe dovuto ispirare, non ostante la letizia di quelle ore mattutine, che così dolcemente sorride in quella tela, e di tante femmine colà raccolte a bagnarsi. Mi ricordo che Raffaele nel rappresentare il ritrovamento di Mosè, fatto di suprema importanza nella storia, ha figurato

la regina e tutte le sue donzelle affollate e strette insieme e tutte rivolte al bambino e tutte incurvate a riguardarlo. Conformità di movimento che raro si può adoperare in un quadro se non quando un sentimento o un affetto concorde ed improvviso la rende necessaria. Ma il quadro del Mancinelli, abbia pure le sue macchie, è tutto pieno di quella vaghezza che non manca all'autore giammai. La quale se talvolta apparisce leziosa e molle, se ne ha piuttosto ad assegnare la colpa a questo moderno, io non so dire se vezzo o bisogno, di restringere in troppo piccole proporzioni la rappresentazione delle più solenni storie e passioni umane. Nelle quali angustie non vorrei che gli artisti che aspirano a vera gloria si lasciassero stringere facilmente, e molto mi conforta l'esempio di alcuni nostri pittori viventi, i quali non vollero usare giammai il supremo magistero dell'arte in così piccolo campo, dove gli affetti malamente si mostrano e possono poco operare sull'animo de' riguardanti ed hanno forse principal parte la scena o le stoffe. E come nel libro tu leggi sempre l'anima dello scrittore (quando egli sia tale che meriti questo nome), così mi è sembrato sempre di ravvisare nelle opere di questo artista un'indole pacata, serena, non atta agli affetti concitati, alle ardenti passioni quali richiederebbe la espressione di alcuni soggetti grandiosi ed alti. Nè questo è picciol campo che gli rimane, ed infinite sarebbero le opere che potrebbero venirgli ispirate dai soli sentimenti della religione e dell'amore, perch'egli non avesse ad avventurare il suo pennello in opere di altro genere che non sono quelle da lui compiute sin oggi.

XII. Questa attitudine che suol mostrare un artista ad una specie di soggetti meglio che ad un'altra mi sembra appunto un'ampia testimonianza di quei confini segnati da Dio all'umano intelletto. Nè questo toglie menomamente alla eccellenza dell'artista; ed io non so qual de' due avrebbe riportato la palma infra Raffaele e Michelangelo, quando il primo avesse dovuto dipingere a prova di confronto un giudizio universale, e l'altro una effigie di Nostra Donna, senza che per le vicende di questa gara venisse punto ad oscurarsi quell' altissima luce la quale circonda il loro nome. Così a me sembra che in questa opera del concorso abbia fatto il Mancinelli quanto possa fare un artista, com' egli è, ricco di doni naturali e di pratica studiosamente acquistata, avendo alle mani un soggetto ch' egli forse non avrebbe scelto a trattare.

Volle il Mancinelli in due punti essenziali differire dagli altri concorrenti, nè ardirò dire per questo ch' egli mancasse alla convenienza o fedeltà

storica, essendo due punti ne' quali era lasciato a lui tutto libero il campo. Gli parve adunque che intorno al vecchio dovessero star meglio tutti quanti in ginocchio i figliuoli e tutti ad un tempo, siccome gli è piaciuto di rappresentarli. Nè il libro parla di alcuna attitudine uniforme presa da essi nè di altro cenno fatto loro dal padre, se non quello di raccogliersi intorno al letto e di ascoltare. Quindi l'artista poteva usare il linguaggio dell'arte sua in quella forma che a lui paresse, usando quei mezzi che più potentemente servissero a render variato il quadro e bene raggruppate le sue figure. Qui mi ricordo infra gli altri di Niccolò Pussino che nell'esprimere la istituzione della Chiesa e le chiavi concedute a Pietro, non figurò nè il solo Pietro nè tutti i dodici apostoli inginocchiati al cospetto di Cristo, anzi fece quell'uso delle sue figure che meglio aiutasse la composizione del suo quadro, ed una parte di esse fece in ginocchio ed un'altra in piedi. Ciò ch'egli non fece per alcuna ragione puramente speculativa o metafisica, ma per una ragione di arte la quale non deve in faccia alla prima nè esser signora nè serva, quando l'artista venga a circoscrivere il suo concetto nella tela o nel marmo. Quindi nel dar giudizi o precetti del bello alcuni sommi filosofi ai quali mancò la conoscenza delle arti e de' loro mezzi, non seppero discendere alle felici applicazioni delle loro dottrine, e dall'altra parte i conoscitori più profondi ed esercitati nel linguaggio dell'arte apparvero oscuri ed incerti quando vollero risalire alle idee, ed alle ragioni prime del bello. Esempi delle due mentovate imperfezioni Emmanuele Kant e Giovanni Winckelmann, ciascun de' quali apparve minor di sè medesimo in una di queste due parti che costituiscono la intera scienza del bello, sebbene il primo fosse un sottile ragionatore, e l'altro fosse principe fra gli scrittori i quali si fecero a studiare e ragionare sul bello dell'arte greca.

XIII. E che il Mancinelli abbia scelto avvedutamente e con savio accorgimento questa universale attitudine veramente non pare, tanto più ch'egli non è pervenuto a distribuire quelle figure che l'una non nuocesse all'altra di soverchio, anzi le ha in modo affollate e strette che molte di esse non si mostrano se non in una piccola parte del capo. Egli ha figurato il letto del patriarca quasi nel mezzo del quadro e quasi volto di prospetto ai riguardanti, superando o volendo superare le difficoltà degli scorti e nel letto del morente e nelle parti inferiori del corpo e in una mano che si distende a benedire. Dal lato sinistro del letto vedi due soli figliuoli, Giuseppe e Giu-

da, dall' altro lato nove figliuoli tutti messi a schiera ed in perfetto ordine l' un dopo l' altro. Ne' quali volle rappresentare tutt' i figliuoli, tolto Beniamino che sta sul primo piano del quadro ginocchioni ed appiè del letto a cui si appoggia col dosso rivolto ai riguardanti. Dal che si rileva che il secondo punto nel quale il concetto del Mancinelli si distinse dagli altri si fu quello di rappresentare la benedizion di Giuda e non di Giuseppe. Ma in quanto al primo, il vedere quell' ordinanza uniforme di nove teste l' una vicina all' altra, e l' immaginare tanti corpi rinchiusi, senza respiro, in brevissimo spazio che malamente li può contenere, non è cosa che piaccia all' occhio nè che persuada l' intelletto. Anzi molto si dolsero (e parlo di artisti) non solamente che quel luogo fosse troppo angusto a raccoglierli tutti, ma ripresero le figure di quegli ultimi le quali pel rapido digradare che fa il piano del quadro, non possono in ragion di arte nè stare al tutto in piedi, nè poste al ginocchio. Ed ho creduto di mentovare gli artisti perchè non mancasse alle mie parole il conforto dell' autorità, ma non sarei troppo ardito affermando che l' occhio altresì di coloro che non sono tali possa vedere in ciò quanto basti, massimamente quando essi non mancano di alcuni studi generali che oggi sono comuni ad ogni uomo. Così fu detto parimenti che tenendo Giacobbe alquanto sollevate le ginocchia e raccolte a sè le gambe, non dovevano i piedi toccare all' estremo inferiore del letto ch' essi avrebbero oltrepassato nel distendersi. Nè fu lodata la mano che benedice perchè rappresentata in pieno scorto si mostra all' occhio meno che bella. Ma quì se alcuno troverà ingiusto che nel parlare degli altri io non abbia riportate le osservazioni fatte in ciò che più si avvicina ai confini dell' arte, dirò che il Mancinelli ne ha dato maggiore occasione volendo superare quelle difficoltà inseparabili dagli scorti, nei quali è sempre malagevole il provarsi ed uscirne con gloria. E però ritornando ne' limiti che mi sono imposto da principio, non tacerò che a molti parve soverchia vita nel corpo e nelle braccia del vecchio morente, il quale trasse l' ultimo respiro subito ch' ebbe compiuto quell' atto supremo della benedizione; nè l' acconciatura del capo o della barba è tale che rappresenti il disordine di quel momento e la morte vicina. In questo abbiam veduto con quanto successo si fosse provato il de Napoli, che seppe unire nella pietosa e veneranda figura del suo Giacobbe all' abbandono del corpo quel solo tanto di vita che bastasse, e non già nel corpo tutto intero, ma nelle sole braccia e nel volto.

XIV. In quanto alla benedizione di Giuda, avendo io manifestata innanzi la mia opinione credo soverchio il ritornarvi sopra. Se non che trovo difficile a ravvisare in qual modo abbia creduto il Mancinelli di poter rendere riconoscibile dagli altri il suo Giuda. Ed io raffrontando l'aspetto di costui a quello di Ruben non trovo quella differenza molta di anni ch'era forse una delle qualità più essenziali a farli discernere, ed il Ruben apparisce non solamente più giovine di Giuda ma eziandio di alcun altro de' suoi fratelli. La qual cosa parve ancora poco ragionevole in Beniamino, figura che fu trovata così meschina e scarsa ne' fianchi da far intendere ben poco la persona, sotto le pieghe di quella veste. E di ciò mi pare essere stato origine appunto la poca età nella quale ha voluto rappresentarlo; età di fanciullo qual egli non era, già padre di molta prole. So che non gli mancherà in difesa la facile dottrina degli esempi, quelli di Beniamino e d'Isacco che furono rappresentati le più volte in forme fanciullesche. Licenza più scusabile in Isacco per l'attitudine che doveva prendere sul Moria e per la qualità del sacrificio imposto da Dio, meno scusabile in questo Beniamino del quale nessuno ignora essere stata la sua nascita cagion di morte alla buona Rachele, già da oltre a quarant'anni sepolta ed Efrata. Quando io veggo per contrario nel quadro del de Napoli seduto appresso al letto del vecchio uno dei figliuoli da lui tenuto stretto con la mano moribonda, mentre l'altra si distende a benedire Giuseppe, io dirò che quello è Giuda nel quale quella predilezione paterna mostra ben chiaro essersi trasferita la dignità di figliuol primogenito. E al modo stesso quell'altro seduto appiè del letto, e più vecchio di quanti fratelli gli stanno d'attorno non può esser altri che Ruben. Ma se una ragione particolare, quella di scegliere un momento di maggiore affetto, poteva consigliare la benedizion di Giuseppe, dicono molti che in quanto ad autorità ed importanza nella famiglia non è Giuseppe punto maggiore di Giuda, cosa che a me non sembra vera, massimamente se tu consideri il momento del quadro e la famiglia di Giacobbe per tutto il tempo che Giuseppe gli sopravvisse. Egli aveva chiamata presso di sè nell'Egitto quella numerosa discendenza di oltre a settanta, e sostenutala col suo patrocinio, e la nazione ebraica potè vivere tranquilla e rispettata non perchè Giuda ne fosse il capo, ma perchè Giuseppe se n'era fatto scudo e difensore, tanto che la mano degli oppressori venne ad aggravarsi sul capo loro solamente dopo la morte di Giuseppe. E sebbene fosse stato il quartogenito già sollevato al rango di primo, non trovo nella Genesi che a lui si rivolgano i fratelli dopo la morte paterna, ma

bene a Giuseppe, tremando nel cuor loro che non volesse serbar memoria delle offese antiche e non volesse pigliarne vendetta. Vane paure innanzi a lui ch'era il santo de' fratelli, e che rispose ad essi di non temere. « Non sono io in luogo di Dio? io sostenterò voi e le vostre famiglie. » Con le quali parole venne quasi a dichiararsi di fatto capo e principe della famiglia infino alla uscita dall'Egitto ch'egli prediceva ai fratelli, annunziando loro il paese giurato ad Abramo, ad Isacco e a Giacobbe. Ho dovuto udire i ragionamenti di molti filosofanti a voler provare che più solenne fosse il punto nel quale il vecchio costituisce Giuda al posto di Ruben ed annunzia la venuta di quello a cui si appartiene lo scettro. Veramente io non nego ciò, ed al nostro intelletto, secondo cristiani, deve pur esser quello un momento di grande importanza, e voglio dire suprema. Ma l'arte la quale ha sempre giusta ragione di scegliere il suo bello dove risiede, è costretta tal volta a procedere per vie diverse. Nessuno mi potrà negare che nella ultima cena dove il Signore dava in cibo ed in bevanda le sue carni ed il suo sangue ai discepoli, fosse questo il momento solenne nel quale il sacramento veniva instituito dal Divino maestro e fermato il patto novello. Ma non così parve a Leonardo, e l'arte nella quale egli fu principe e legislatore trovò l'altro più bello nel quale il figliuolo dell'uomo annunzia ai discepoli con quelle parole di estrema amarezza che uno di loro lo avrebbe tradito.

XV. Ma fosse pure Giuda o Giuseppe il benedetto, vorrei trovar sufficiente ragione a quella benedizione la quale dovrebbe esser compiuta con la man destra e che io veggo fatta con la imposizione della sinistra. Non vedo alcuna scusa, tanto più quanto era facilissima cosa che la mano la quale accenna al cielo, forse additando l'aspettato delle genti, fosse stata la sinistra. Non avrebbe dovuto l'egregio autore che ricordarsi un'altra benedizione raccontata nel capitolo quarantesimottavo della Genesi, laddove Giacobbe avendo innanzi a sè i due figliuoli di Giuseppe, Manasse ed Efraimo, il primo dalla sua man destra ed il secondo dalla sinistra, distese in croce le braccia imponendo sul capo di Efraìmo ch'era secondogenito, la sua man destra. Della qual cosa avendolo richiesto Giuseppe non volle il patriarca rimuovere le mani dal capo de'suoi nipoti e dichiarò che questo Efraìmo così benedetto da lui con la destra doveva essere più grande e potente nella sua discendenza al paragone del primogenito Manasse.

Queste cose che furono da molti avvertite nel lavoro del Mancinelli non

tolgono punto a quella gloria da lui acquistata. Perocchè l'artista il quale non è libero intorno alla scelta del suo soggetto può talvolta dimostrarsi inferiore ad esso e talvolta men grande della sua fama precedente; e quindi mancare all'opera sua quella che si domanda ispirazione, ma non mai quei pregi che gli sono essenziali e gli abbiano già dato fama. E non potremmo non avvisare il Mancinelli formato e nudrito di lunghi studi, e non ammirare lo special pregio del suo cartone in quella nettezza de'suoi contorni ne'quali scorgi la mano che non vacilla e quello che fu detto abito dell'arte. Che se il Mancinelli ci parve in un'altra cosa anche minore di sè medesimo, ciò è stato per suo volere deliberato, siccome io penso, perch'egli volle far di meno di tutti quei mezzi ch'erano in sua mano per commuovere l'animo de'riguardanti con un'altra specie di espressione nella quale sarei per dire che risieda la parte retorica dell'arte. Il cartone per usanza universale di pittura è sempre un'opera di apparecchio, ed ogni pittore ha tenuto un suo diverso modo in questa che mi piacerebbe chiamare anticipata rivelazione del quadro. Alcuni vollero che in quanto a contorni studiosamente ricercati nulla fosse a desiderare, e di costoro è il Mancinelli. Altri che il cartone mostrasse loro più presto una certa apparenza dell'effetto che il quadro doveva produrre e studiarono il contrasto e l'accordo della luce e dell'ombra, dal quale artifizio dipende in gran parte il rilievo di un quadro tanto desiderato dal sommo Michelangelo che soleva dir più bella la pittura quanto meglio si avvicinava al rilievo. Non intendo inferire da ciò che il Mancinelli avesse obbligo di cercare il suo effetto meglio disponendo le masse oscure e chiare del suo lavoro, ma dico soltanto che il de Napoli fu più avveduto di lui nel giovarsi di questo mezzo per piacere non solo agli artisti ma a coloro che non sono. Per modo che dal cartone del de Napoli ad un quadro compiuto molti trovarono breve passo, parendo che solo il colorito mancasse. Ma quello in che tutti sono, è il desiderio di vedere quando che sia compiuti i quadri dalla loro mano, ed è quasi obbligo non minore a colui che verrà trascelto che agli altri, i quali amando al certo più l'arte loro che il posto desiderato, sentiranno nell'anima un vivo bisogno di esprimere pienamente tutto il loro concetto, cosa che non avranno potuto fare nella pochezza e imperfezione de'mezzi conceduti ad essi dal solo uso della matita.

XVI. Trovo ricordato nella storia delle arti italiane lo splendido concorso aperto agli artisti perchè venissero compiute quelle mirabili porte di

bronzo in S. Giovanni di Firenze che Michelangelo chiamava le porte del Paradiso, tanto gli pareva gran cosa quella loro bellezza. Erano più di trenta i giudici che la città aveva nominati a dar sentenza ed erano grandissimo numero i concorrenti; ma dopo la mostra de'lavori, tre soli infra questi erano giudicati eccellenti, e troppo maggiori degli altri. Non può essere che l'animo nostro non si sollevi e non trionfi di gioia ripensando a quella gara e rileggendo quali fossero i tre nomi solenni, Ghiberto, Donatello, e Brunelleschi. È fama che il Donatello avesse confessato al Brunelleschi ch'egli sentivasi inferiore al Ghiberti nell'opera, e che il Brunelleschi essendo della sentenza medesima in quanto al suo lavoro, gridasse: « Giudici e popolo, udite. Donatello ed io sentiamo che il Ghiberti è maggiore di entrambi e ci ha superati, e noi cediamo volentieri il campo e ci rendiamo, siccome vinti da lui ». Alle quali parole il consesso de' giudici acconsentiva, ed il popolo rimeritò con fragorosi e concordi segni di plauso l'esempio di tanta virtù. Non so veramente se la diversità de' tempi potesse farci mai sperare atti così generosi come fu quello, perchè mi pare ne' tempi civili non che manchino le virtù ma sieno di altra specie e forma di quelle che noi ammiriamo nelle più giovani età delle nazioni. Solo non mi sembra ardito di sperare che i giudici trascelti a dare il loro voto non abbiano e non vadano cercando altro ispiratore che la loro coscienza, e che la sentenza del loro labbro si accordi a quella dell'animo, e bastano oggi i nomi de'giudici per confortare questa nostra speranza. Qualunque sia il trascelto, gli egregi concorrenti da noi mentovati sono in tale età ed hanno tanta virtù d'ingegno che non mancheranno ad esso loro altre prove da correre, e palme da raccogliere. Quando il giudizio è giusto, gl'ingegni veramente grandi piegano il capo innanzi alla suprema autorità del vero. Quando non è giusto, oppongono la serenità dell'animo. Ed hanno sempre bellissima cagion di conforto ripensando che agli uomini di poca virtù non aggiunsero giammai nessuna gloria nè un favorevole giudizio da essi ottenuto e non meritato, nè una patente solenne la quale avesse loro dischiuse le porte di un'accademia. *

CESARE DALBONO.

* Abbiamo detto che questo discorso fu scritto in Febbrajo 1851. Ora soggiungiamo che l'Accademia credette di trascegliere fra i concorrenti l'egregio pittore signor Giuseppe Mancinelli (*L'A.*)

IL BATTISTA ED ERODE

QUADRO

DI VINCENZO MORANO *

Quando si ha l'animo creato a sentire il bello e si sta davanti alle opere di arte, non si può far a meno di considerare l'alta dignità del ministero cui è chiamato l'artista, il quale, animato dalla scintilla del genio, giunge a dar vita ad una rozza tela, o ad un informe pezzo di marmo! Ed in vero la pittura e la scultura sono quelle arti divine, che ci fan conoscere esser l'uomo di grandi cose capace, che gli danno il potere d'imitare ed ingentilir la natura, e gli concedon financo il dono della creazione! A tanto io pensava nell'osservare nella Reggia di Capodimonte un gran dipinto, che attrae gli sguardi di quanti hanno l'agio di mirarlo, manifestando agli animi un bello accompagnato da tanta verità, che invita i riguardanti a benedir la mano dell'artista che ce l'ha dato. Il quale assunse il difficile carico di rappresentare su quella tela la prima parte di un'orribile ed esecranda scena, che si andava preparando ne'sontuosi palagi del Tetrarca di Galilea.

* Nel real palazzo di Capodimonte.

Ei raffigurò in una sala sostenuta da grosse colonne di porfido e riccamente addobbata con gusto asiatico, il Precursore di Cristo alla presenza di Erode e di Erodiade, tramendue assisi sul seggio reale ornato di un gran panno verde e fornito di cuscini di broccato d'oro e di tappeti orientali. Il Battista, in portamento severo, è nel momento d'intuonare ad Erode il « *Non licet tibi habere uxorem fratris tui* » mentre col gesto del diritto braccio impone alla invereconda donna di uscir di quel luogo. Il volto del Re già mostra esser tocco da quelle tremende parole che tutta gli han fatta sentire la gravezza del suo peccato. Erodiade sbigottita all'aspetto del ministro di Dio, cerca comporre colla diritta mano il cadente velo sul nudo suo petto, e poggia mollemente la sinistra sul braccio di Erode, piegando anche verso di lui la persona, come per ammaliargli il cuore a non farlo cedere a' rimproveri del Battista. Al quale dirige nel tempo stesso sguardi minaccevoli e sdegnosi da quel volto, le cui attrattive aggiunte a' lusinghevoli modi della danzatrice Figliuola saziaron alfine l'insano furore dell'incestuosa donna, e fecero

« Maledir la lasciva arte del ballo
« Che valse il capo d'un sì gran Profeta.

Le tre descritte figure, che formano tutta la rappresentazione, sono assai ben composte, e disegnate con gusto e diligenza grande; l'impasto de' colori nelle carni e la stupenda ripartizion de' chiari e degli scuri produce quell'accordo e quell'effetto così dolce e così soave, che incanta l'occhio di chi guarda, e lo trascina coll' immaginazione a' tempi de' Caracci, alla cui maniera tanto si avvicina lo stile di questo dipinto, col pregio del castigato disegno della scuola Romana. Chi si fa ad osservare molto dappresso il quadro vedrà con quanta di sobrietà ingegnosa sono adoprati i colori, e con quale franchezza di pennello son tratteggiati i diversi piani delle tinte, dal che si ottiene la forza e la robustezza delle figure. Il cuscino su cui poggiano i piedi Erode ed Erodiade, ed il tappeto sottoposto sono dipinti con tanta verità da recar meraviglia a chicchesia.

In quanto alla espressione delle figure, troviamo ottima quella dell'Erode; quella dell' Erodiade poi oltremodo sorprendente, appalesando costei nel tempo stesso due passioni diverse, l'odio negli sguardi, e la seduzione nelle movenze: cosa in arte assai difficile ad ottenere. Il solo S. Giovanni non ri-

[illegible] sculp. L. Mol[illegible] dis. [illegible]

NINFA [illegible] AD UN [illegible]

trae abbastanza della sua divina natura, e come protagonista del quadro ci sembra non convenientemente collocato di profilo; ciò non pertanto l'insieme di questa figura è bellissimo, essendo studiato con giudizio sopra antichi modelli. Alcuni vorrebbero trovare il braccio diritto del Santo un pò corto, senza por mente che quel braccio sta in difficilissimo scorcio, che può solo spiegarsi con la prospettiva lineare da chi è molto addentro nell'arte. Altri poi vogliono osservare che l'artista ha nascosto la sinistra mano ed il piede dell'Erode sotto il manto reale, come per risparmiar la pena di ritrarli: ma io più tosto ne trovo la cagione nella monotonia, che l'artista ha voluto evitare. Debbo intanto confessare che mi è spiaciuto vedere quel viluppo prodotto dalla mano del Re ravvolta nel mantello, che per verità non mi finisce gran cosa. Ma piccioli difetti nulla tolgono al merito del valentissimo mio compaesano sig. Vincenzo Morano da Polistina in Calabria, il quale fece quest'opera quando di poco varcato avea il quinto lustro dell'età sua, e nel tempo del suo pensionato in Roma sotto la direzione dell'illustre Camuccini. E degnissimo egli è di gran lode per aver così bene messo a profitto il suo fervido ingegno nella prima gioventù, e per essersi approfondito ne'sodi principii della pittura coll'indefesso studio sulle opere degli antichi maestri venerandi dell'arte italiana, de'quali si mostra cotanto ammiratore e non tralascia di seguirli, siccome le molte pregevolissime opere fatte da lui da quel tempo a questa volta lo provano abbastanza e mostrano il rapido progredimento ottenuto nella via del ben fare: ciò che torna ad onore dell'egregio dipintore e della nostra scuola napolitana. *

STANISLAO D'ALOE.

* Il Morano è professore onorario nel r. Istituto di belle arti. Presentemente trovasi stabilito in Roma

L'E.

NINFA PRESSO AD UN RUSCELLO

STATUA IN MARMO

DI GENNARO DE CRESCENZO

Professore onorario nel R. Istituto di belle arti

(Alta palmi 6.)

Gli antichi aveano popolato l' universo di genî invisibili e sconosciuti. La loro fervida fantasia trascorse i cieli, la terra, ed i mari, e si riposò poi presso ad una fonte, sulle rive d' un limpido ruscello — Colà tutto sembrava trasformarsi al suo magico sorriso. Dal fondo delle acque, in mezzo a leggieri vapori, apparivano meravigliose visioni. Narciso, che si era specchiato in quelle onde era divenuto un fiore, Siringa una canna, Dafne un alloro, e la Najade stessa del fonte, sì placida ed amorosa, erasi convertita in una lontana e lamentevole eco.

Altre volte, da sotto alla corrente gonfia ed irritata per una passeggiera procella sollevava il capo una graziosa deità coronata di loto, e di fiori palustri. Era il genio del fiume a cui offrivansi delubri, festività solenni, e sacrifizi. Ne' siti più celebri dell' Italia meridionale Egli prendeva il nome di Sebeto, di Silaro, d' Elento, d' Ocinaro, d' Esaro, di Tara, e d' Aufido. Tenere ed interessanti memorie ci serbano pur questi nomi, che tanti se-

coli non han potuto ancor cancellare. Oreste perseguitato dai rimorsi e dalle furie, si bagnò per ordine dell'oracolo sette volte ne' sacri fiumi della Magna Grecia, e ricuperò la sua ragione. Un altro Eroe, per liberar la patria da un'imminente sciagura, si precipita nel Sarno e ricomparisce sull'altra sponda divenuto un nume, con due picciole corna d'oro intorno alle tempia. Infine le Sirene, sepolte in riva a quelle onde misteriose, facevano udire ne' silenzi della notte la loro incantevole melodia, come avessero voluto tuttora arrestar dal suo corso la nave degli Argonauti, o quella di Ulisse.

Virgilio ha situato alla sorgente del Penèo, in fondo alle sue acque placide ed ombrose il caro ad elegante dramma di Aristèo. Ivi il figlio d'Apollo ritrovò sua madre, la bella Cirene, occupata nelle sue magioni di cristallo a raccontare le più dolci storie, e gli amori degli Dei, alle vezzose Ninfe delle selve, del mare, e de' fiumi, che sedevano intorno di Lei, intente ad ascoltarla:

Nymphasque sorores,
Centum quae silvas, centum quae flumina servant.

Or sarebbe appunto una delle più belle tradizioni dell'arte e della poesia antica, che la scoltura moderna ha voluto tradurci nel suo novello linguaggio? — Il signor Gennaro de Crescenzo ha desiderato rappresentarci una giovane ninfa, che con una idria nella mano va per attinger l'acqua in un ruscello — La sua tunica lunga e discinta vien sollevata appena dalla mano sinistra, affinchè avesse potuto permettere che il piede procedesse più libero verso la sponda — Quand'ecco che all'avvanzarsi rapido, e allo spandersi della corrente, la ingenua giovinetta si arresta all'improvviso, e pare sopraggiunta da un involontario timore. Un ignoto sospetto sembra attraversarle la mente. Chi sarebbe dunque Ella mai questa graziosa fanciulla così timida, e così inesperta? Forse Ammone sorpresa da Nettuno presso a una fontana; o pure Ismene figliuola di Cadmo, che nell'attinger l'acqua da servire pe' sacri riti, ritrova la sorgente custodita da un dragone; o infine sarebbe la ninfa Medina, che corre alla fonte del suo nome per recar da bere a Cerere divorata dalla sete, dal caldo, e dalla stanchezza, allorchè giungeva in Italia, andando in cerca della perduta sua figlia?

Noi crediamo che lo scultore non abbia pensato ad alcuna di queste poetiche fantasie. Egli ha voluto esprimervi un'idea morale in una forma spon-

tanea, semplice, ed originale. Una riva inclinata e perigliosa, una corrente limpida e tranquilla all'esteriore, ma che nasconde nel seno delle insidie, de' vortici, degli scogli perfidi e minacciosi, ed una fanciulla, che per la prima volta trovasi tutta sola in loro presenza, offrono il tipo di quella beata e giovanile età, in cui le impressioni che si ricevono sono timide ed innocenti. Le arti de' varî tempi non han saputo sovente rappresentarci, che le passioni colle loro tempeste, ed i loro naufragi. Il signor de Crescenzo è andato un poco più oltre. Nel farci traveder l'agitazione, ci ha offerto l'immagine della calma; alla temerità ha opposto la prudenza; ed invece di ardere profumi alla voluttà e all'amore ha fatto l'apoteosi della gioventù virtuosa e della bellezza pudica. *

CARLO BONUCCI.

* A quanto ha detto il ch. signor Bonucci ci permettiamo di soggiungere che in questa gentile scultura del de Crescenzo l'esecuzione pareggia in leggiadria l'idea. Evidente ne è l'espressione, castigato il disegno, accurata la scelta delle forme; e quantunque la tunica collo scendere troppo semplicemente lungo la persona le tolga o ne celi alquante delle grazie, pure l'artista ha saputo evitarne tutti gl'inconvenienti, come cavarne tutto il profitto che poteva. Chi infatti osserva l'accorto modo onde il nudo traspare di sotto alla veste là ove si attaglia più alla persona, non che il ricco e felice partito di pieghe che il solo atto del sollevare della mano sinistra produce e che getta una bella ombra sulla gamba sottoposta, deve di necessità tributare una speciale lode all'egregio scultore.

L' E.

GITE

DI SCIPIONE VOLPICELLA

I

AMORETTO — S. GIORGIO A CREMANO — S. SEBASTIANO — MASSA DI SOMMA — POLLENA — TROCCHIA.

Avendo voluto un giorno, nell'autunno del 1850, visitare i villaggi e le terricciuole che s'adagiano tra mezzogiorno e ponente in sulle falde de' congiunti monti Vesuvio e di Somma, partito il mattino dal villaggio dell'Amoretto, e propriamente dalla villa ove il riputatissimo discopritore del calore raggiante, cavalier Macedonio Melloni, passa nobilmente la vita con l'affettuosa consorte e due leggiadrissime figliuoline, e riposato la sera nel palagio del principe di Leporano al casale della Madonna dell' Arco, mi piacque notare tutte le cose che vidi ne' paeselli dell' Amoretto, San Giorgio a Cremano, S. Sebastiano, Massa, Pollena e Trocchia. Ed essendomi avviso che così fatte cose, quantunque per essere in luoghi di poco nome siano presso che affatto sconosciute e dispregiate, assai conferiscano sì alla storia della civiltà come a quella de' particolari successi di queste contrade, mi fo a pubblicarle in quel semplice modo che le notai, acciocchè altri ne faccia l' uso che stimerà meglio.

Il villaggio, che propriamente Amoretto e volgarmente La Moretta è nomato, sta quasi paralello al lato manco della strada, onde si va di Napoli a Portici. Ne lessi la storia col vero nome in due iscrizioni incise nel marmo, ed infisse in due discosti punti d'un lungo edificio che volge le spalle al Vesuvio. Sopra le lapidi d'ambedue le iscrizioni si osserva una memoria del geroglifico linguaggio delle insegne, il quale, per essere in conformità della profezia del Vico succeduta l'umana all'età eroica, è divenuto quasi inintelligibile e parte della scienza dell'archeologia. Voglio dire che sopra ciascuna di quelle lapidi è scolpito uno scudo, con le insegne canonicali all'intorno, e con dentrovi un'arma partita a fascia, la cui parte superiore è così guasta che non si scorge, ed è l'inferiore un nero cane arrestato col collo cinto di collare d'argento trapassato d'una freccia d'oro in campo d'argento. L'una iscrizione, che si vede presso che nel mezzo della facciata dell'edificio, è questa che segue:

Regium imperium ad sæculi felicitatem
penes Carolum Hispaniarum infantem
Joannes Vincentius Amorettus
ex canonicis neapolitanis cimeliarcha
locum aeris solisque puritate saluberrimum
Vesuvi ac ceterorum montium
tot vicinarum villarum
securique maris
ac præsertim festiva neapolitanæ urbis facie
ornatissimum
impensis maximis
sibi ad pubblica commoda prono
adquisivit
excisis undequaque vesuviniis prægrandibus saxis
multaque lapidum eiecta congerie
rectum ternarum viarum iter
contra tortuosa quæque ac confragosa
curribus aperuit
in eisque has amplissimas domos
suis cum diætis coenationibus dormitoriis cavædiis ilarisque aeris
patentibus fenestris

favonios excipientibus ac remittentibus
ædificavit
pro lubenti hospitum aut una
aut seorsum versandi voluptate distinctas
umbrosis tenerisque vineis hortisque adiacentibus
et licet hæc amenitas deficiatur aqua salienti
sincerissimi humoris puteos sive fontes paravit
adiecitque vitæ commodis providentissimus
omne genus tabernas
et sumtuosissima cum tutela
pharmacopolium
præter sacram aedem operis cultioris
augustissimi sacrificii sacrorumque concionum
frequentia nobilissimam
huic Amorettano
tantis dotibus commendando
cuius nisi qui nimius urbanus est
secessum non amet
maxima commendatio accedet
si bonorum ac elegantium virorum
contubernio semper niteat.

Espressa è come seguita l'altra iscrizione, che sta all'estremità manca dell'edificio:

Viarum angustias et anfractus
magna impensa
grandiq: prædiorum suorum iactura
quo esset
pientissimis dd. nn. augg. regib.
ad Deiparae de Arcu
illustrius iter
direxit atq. amplificavit
et plurimis magnisq. ædificiis
exornavit
Joh. Vincentius Amorettus

neap. canonicus cimeliarcha
devotus numini maiestatiq. eorum
an. CIↃIↃCCXXXIIII.

Considerando per la lettura di queste più facili che eleganti iscrizioni, come quel gioviale Gianvincenzo Amoretto, di cui si legge un' altra somigliante e più moderna iscrizione alla salita della Stella in Napoli, congiunte col lieto vivere la fede del cattolicismo e la divozione al monarca, avesse saputo spendere in modo le molte sue facoltà da dar l'esistenza ed il nome ad un delizioso villaggio, giunsi alla terricciuola di San Giorgio a Cremano, detto nel dialetto del popolo Santo Jorio, e, traversatala tutta, senza por mente alle molte belle case de' Napolitani che vi vengono per la purezza dell' aere a villeggiare, entrai nella parrocchiale e principale sua chiesa, perciò che è *prima homini cum Deo rationis societas*, siccome scrisse, se mal non ricordo, nel trattato delle leggi quel profondo e retto ingegno di Cicerone. È questa chiesa, comechè piccola, a croce latina e compartita in tre navi a due arcate per banda. Presso che al livello dell' altar maggiore è un altare in testa a ciascuna delle minori due navi: un altare è in ciascuno de' capi della crociera: un altare è in ciascuna nave incontro all' arcata prossima alla crociera. I quali altari, salvo uno, sono di marmi di più colori. In ciascuna delle navi sta un uscio incontro all' arcata prossima alla porta: quello della sagrestia andando verso l'altar maggiore a mano manca, e quello d' una congregazione all' altra mano. Vidi con un po' di diletto sospeso al muro al fianco sinistro della porta un quadro di pregevole composizione, ove sono figurati gli angeli ribelli cacciati dall' arcangelo Michele: opera, siccome pare, del principio del passato secolo XVIII. Ma non seppi tenermi di ridere osservando la goffa maniera, con la quale un Giuseppe Cocozza dipinse a fresco nel 1827 in sulla volta della maggior nave le storie di Giuditta che uccide Oloferne e di Giaele che uccide Sisara, e l'ingenuità con cui vi aggiunse il suo nome. A pie' della cupoletta, che soprastà al mezzo della crociera, si legge: *Templum S. Mariæ Principii restauratum est a. MDCCCXXVII.* All' un fianco ed all' altro dell' altar maggiore sta scolpito uno scudo con dentrovi l'emblema del grappolo d' uva pendente da due incrociati fascetti di spighe, il tutto bianco in campo verde: il che si deve stimare simbolo dell' Eucaristia, ed indizî del vendemmiatore e del mietitore, cioè della morte. S' osserva in sul muro dietro l'altar maggiore un dipinto di Nostra Donna in gloria col divino Figliuoletto in

grembo supplicata dal santo vescovo Gennaro e da taluni altri Santi, condotto, siccome vi sta notato, da un Giovanbattista Rossi nel 1760. Chi gira dietro l'altar maggiore, vede sotto questo dipinto murata una lapide di marmo bianco, e vi legge la seguente pretta iscrizione :

A. ☧. Ω.

Dominico Falanga domo neap.
filio optimo
parentes moestissimi pp.
S. Georgii a Cremano rusticans
obiit qua natus die
III id. nov. a. D. CIƆIƆCCCXXXVI
ætat. suae XVII.

Mi piacque volgere lo sguardo ad una vaga statuetta del santo apostolo Pietro con le chiavi alle mani gittata in bronzo, adagiata in una cattedretta di bianco marmo, che sta sotto il pergamo, il quale è addossato al pilastro della maggior nave prossimo alla crociera incontro al corno dell'epistola dell'altar maggiore. Nella minor nave, ch'è a mano manca andando verso la crociera, vidi coperta da un confessionale appresso l'uscio della sagrestia una lapide con iscrizione, sopra cui sta scolpito uno scudo con due armi, la destra delle quali partita a fascia ha tre pali nella parte inferiore, e la sinistra due quadrupedi, forse cani, andanti in banda tra otto rose moventisi. Dolente di non poter leggere l'iscrizione, la quale per fermo fu incisa per esser letta e non per esser nascosa dietro un confessionale, passai all'altra minor nave, ove ancora dolorosamente osservai essere appresso l'uscio della congregazione murata una lapide con epitaffio ed arme in iscudo, che un confessionale ricopre e non lascia vedere. Sta in questa nave nel primo pilastro isolato un'altra lapide di marmo bianco in forma di svolto papiro con iscrizione, la quale, essendone tuttavia scoperta la faccia, mi è lecito il qui riferire :

D. O. M.

Hic
iacet

Jacobus Bielli
qui prima ob industriam
piorum locorum regimina
vocatus occupavit
D. Januarii
Thesauri
custos deputatus
in ipso iuventæ flore
heu
mortem obiit
an. MDCCLVIII kalendas novem.
Blasius Avallone
hæres et frater
p.

È ancora nel pavimento una lapide di marmo bianco con iscudo ed epitaffio sotto ciascuna delle due arcate che più sono prossime alla crociera. Il continuo stropicciare de' piedi ed il sudiciume hanno così mal concia l'una lapide e l'altra, che solo ne ho tratto esser l'una, cioè quella posta in dirittura del destro lato della crociera e manco della porta, il coperchio della sepoltura del marchese Gaetano Brancone, il quale fu segretario di stato per gli affari ecclesiastici di re Carlo Borbone, e passò l'anno 1758 di questa a miglior vita. Un'altra e breve iscrizione, incisa in marmo bianco, importante per la storia dell'edificio, si legge nel pavimento della crociera al lato manco della tribuna: ed è questa:

Anno Domini 1744.

Rivolgendo confusamente nell'animo la modesta ed infelice storia di San Giorgio a Cremano, che stette dapprima ove si può tuttavia vedere l'antica sua chiesa presso che un miglio più sopra, e fu distrutto nell'orribile incendio del Vesuvio dell'anno 1631, e poscia venne riedificato nel luogo ove si ritrova al presente, pervenni per un lungo ed arenoso cammino quasi senza che me ne avvedessi al paesello di San Sebastiano. Quivi nel mezzo d'una piazzetta sorge una piccola colonna di marmo bianco con una croce al disopra e con un trilatero piedistallo al disotto. Nell'uno de' lati del piedistallo sta incisa questa iscrizione :

D. O. M.

Tua crux ope
maximis calamitatum
periculis servati
lapidem
benefacti simul
gratique animi
ad seram posteritatem
perventurum testem
posuimus
An. Dom. MDCCC.

Si legge la seguente iscrizione in un altro de' lati del piedistallo:

D. O. M.

Quos crebo debellato
vitæ et libertati
per Christum victrix
semel restituisti
hos tuo Crux numine
complexa
ne tantorum munerum
iterum per culpam
iacturam faciant
cave et perfice.

E l'iscrizione che seguita è nel terzo de' lati del piedistallo:

D. O. M.

O Crux
triste olim lignum
nunc orbis totius

amicum sidus
esto huius volens pagi
tutela præsens
vicinique Vesuvii
quæ tui vis numinis
incendia compescito.

Sta nella piazzetta la chiesa parrocchiale, ch' è di forma rettangola con una balaustrata di marmi innanzi alla tribuna. Il dipinto, che sta in alto dietro l'altar maggiore di marmi, è del nudo san Sebastiano legato all'albero e dell' inginocchiato san Giovanni Battista sotto Nostra Donna posata col celeste Figliuolo in grembo sopra le nubi: opera di Francesco Citarelli. Di questo artefice sono ancora parecchie statuette condotte in legno, allogate nella tribuna ed in altre parti. Nel pavimento della tribuna presso alla balaustrata e quasi incontro al corno dell' evangelo dell' altar maggiore sta una lapide di marmo bianco con la seguente iscrizione:

Hoc monu. huius ecclesiæ D. Franc.
de Luca parocus an. 1665 pro se
suisq. ered.^{bus} et suc.^{bus} atq. aliis
Par.^{is} suc.^{bus} fieri
fecit.

A quel lato della chiesa, che sta al fianco sinistro della tribuna, sono di marmi l' altare di santo Antonio, l' altare di san Gennaro, l' altare di santa Filomena, ed il fonte battesimale, nel cui piede si vede impresso:

An. Dom.
MDCCXXXIV.

All'altro lato son due altari di marmi, cioè quello di Nostra Donna del Rosario e quello dei santi Giuseppe e Lucia, e due usci, cioè quello d' una congregazione e quello dell'antica sagrestia. Nell' antica sagrestia, la quale è ripostiglio al presente, si trova un dipinto di Nostra Donna che dà le corone del Rosario a san Domenico accompagnato di san Giuseppe e santa Lucia, in cui si legge: *Januarius Tirone f. 1749*. Questo dipinto, secondo che mi si

disse, stava in sull' altare di marmo della congregazione prima che vi si collocasse la statua di Nostra Donna scolpita in legno. La presente sagrestia, la quale sta dietro gli altari di Nostra Donna del Rosario e de' santi Giuseppe e Lucia, ha un uscio nella congregazione ed un uscio nella tribuna, e serba il dipinto di Nostra Donna co' santi Giovanni Battista, Sebastiano e Gennaro, stato per il passato sopra l' altar maggiore, e migliore dell'altro del Citarelli. In quella che, venuto fuori della chiesa, era in sul punto d' uscire di questo paesello, vidi e lessi la seguente iscrizione in una lapide di marmo bianco murata sopra la porta d' una chiusa cappella:

D. O. M.

Sacrum tectulum fastigiatum
ad Xsti in crucem acti effigiem
religiose colendam
a maioribus MDCXCIII constructum
laxato posthac spatio ampliandum
et sacram ædiculam sacro faciundo
familiae Cuomo fratres germani
Maurus. Antonius. Vincentius
suo in fundo aere proprio
ædificandam curarunt
a. r. s. MDCCCXIII.

Andava a me medesimo domandando e rispondendo intorno all' importanza delle cose che aveva in San Sebastiano notate, ed avvisava esser quelle simili alle gocce dell' acqua, le quali, comechè di poca apparenza e neglette, concorrono a fecondare il terreno e sono parti integrali e costitutive dei fiumi e del mare, quando prestamente mi vidi tra le case di Massa, detta di Somma per distinguersi da quella ch' è presso Sorrento. Trassi subito, siccome soglio, alla chiesa parrocchiale, perciò che ne' templi si trova sempre la manifestazione d' un popolo. Questa chiesa, il cui prospetto non privo di dignità non era ancora rivestito d' intonacato, è vasta ed alta, ed è in forma di croce, le cui due aste di disuguale lunghezza s' intersegano nel loro mezzo sotto una piccola cupola. Osservai sospesa in testa della tribuna un dipinto di Nostra Donna incoronata dalla Triade, ove si legge al disotto: *Equ.s Jo-*

seph Marullus f. 1660. Questa opera del plebeo Marulli venne alcuni anni addietro, siccom' ebbi da un gentil prete, donata alla chiesa da un nobile Marulli della casa de' duchi d'Ascoli. L'altar maggiore, il quale, non altrimenti che la balaustrata della tribuna, è di marmi di più colori, ha scolpito all' un fianco ed all' altro uno scudo con dentrovi un leone linguato andante sopra una banda carica di tre fiori congiunti per una presso che corda sino agli estremi, e sotto un sole moventesi dal lato manco. A pie' di questo altar maggiore, e propriamente sotto la mensa, si legge: *Caietanus Mellonius olim huisce ecclesiæ parochus altare hoc proprio aere posteris erigendum mandavit an. D. 1770.* Nel pavimento della tribuna, al lato destro dell' altar maggiore, sta una rettangola lapide di marmo bianco, ove la descritta arme è delineata al disopra, e si legge al disotto il seguente epitaffio del pio Gaetano Mellone:

D. O. M.

Caietano Mellonio
ad parochialem huiusce ecclesiae curam
anno MDCCXXXIV
inter plurimos petitores delecto
viro incomparabili
cui non ultima laus fortitudo fuit
erigendæ eius cura cuicoque subsidio huius ecclesiae
ac sublevandorum pauperum mole
semper gravato et nunquam faticato
qui pertinacissima biennalis morbi iactatione
patientissime tolerata
innumeris animi corporisque molestiis
dilaceratus
tandem maximo sui ipsius relicto desiderio
IV idus maii MIↃCCLIX
incredibili omnium mœrore ac luctu
sublatus est
posteri hoc monumentum
ne tanti viri memoria cum corpore sepulta maneret
ponendum curarunt.



Animæ innocentissimæ
æternam requietem
quisquis ades
adprecator.

Essendo latina e non italiana la riferita iscrizione, temo non sia per i buoni Massesi, i quali giudico nella maggior parte dissimili a Primasso gran valentuomo in gramatica, *tanti viri memoria cum corpore sepulta.* In ciascuna delle due pareti della tribuna, che stanno incontro ai corni dell'altar maggiore, si vede un uscio. Per l'uscio ch'è incontro al corno dell'evangelo s'entra in un ripostiglio privo di luce: e per l'uscio ch'è incontro al corno dell'epistola s'entra nella sagrestia, ove si conserva il dipinto ch'è stato per l'addietro in testa della tribuna. Questo dipinto, ch'è di Nostra Donna assunta in cielo con gli apostoli ammirati intorno al sepolcro, venne condotto, secondo che vi si legge, l'anno 1762 da Niccola Menzele. Dietro la sagrestia sta un luoghetto terreno e scoperto con una fonte, ove vidi contadinelle attignere l'acque e riempierne le loro tine, andando e tornando per un altro uscio della sagrestia, il quale è incontro al corno dell'evangelo di quello altare della crociera, che sta al lato sinistro della tribuna: il che, in luogo di sembrarmi disconveniente, mi fu quasi pruova dello spirito caritatevole della religione cristiana. Sopra l'accennato altare della crociera, ch'è di marmi di più colori, pende un quadro di Nostra Donna col divino Figliuoletto in sul grembo, la quale dà le corone del rosario ai santi Domenico, Tommaso e Vincenzo ed a santa Rosa dell'ordine de'Predicatori: opera del soprannomato Niccola Menzele, lavorata, siccome al pie' vi si legge, l'anno 1762. Oltrepassato un uscio, che sta presso al corno dell'evangelo di questo altare, mi trovai nell'oratorio d'una congregazione, nel mezzo del cui pavimento è una lapide di marmo bianco, ove si vede al disopra delineato uno scudo con l'arme de'cinque cuori a crocetraversa de'Mendozza usata dai Guevara, e si legge il seguente epitaffio al disotto:

Memoriæ æternabili
Eleonoræ Guevaræ
coniugis exemplarissimæ
ob partus difficultatem
concepto morbo

postrid. kal. sept. MDCCXLVII denatae
ad tantæ iacturæ solatium
filiolo sibi superstite
Franciscus Pignone de Carretto
animæ benemerentissimæ
cum lacrymis.
Vixit ann. XVIII mens. XI dies XX.

Mi piace il dire che il figliuolino superstite di Francesco Pignone del Carretto ed Eleonora Guevara fu Giuseppe Emilio ammogliato a Costanza Carissimi, la cui figliuola Teresa, per esserne morti senza discendenza i fratelli Gennaro marito d'Anna Maria d'Anna di Laviano ed Ottavio prete, pose fine al secondo ramo dei Pignoni del Carretto de'marchesi d'Oriolo e principi d'Alessandria, trasportandone l'eredità nella casa del suo consorte Luigi Confalone della nobile città di Ravello. Sopra l'altro altare della crociera, che sta al lato destro della tribuna ed è parimente di marmi di più colori, è sospeso un vecchio dipinto di Nostra Donna immacolata fiancheggiata de' suoi dodici simboli con la murata terricciuola di Massa al disotto. Incontro al corno dell'epistola di questo altare sta presso al muro il fonte battesimale di marmo bianco col busto di Nostra Donna e fiorami scolpiti di basso rilievo, con motti della Scrittura e con la seguente iscrizione :

Hoc opus
stipibus factum
a. s. M. D. LXIIII.

Nel pavimento tra il fonte battesimale e l'altare è una lapide di marmo bianco con l'epitaffio che segue :

D. O. M.

Hic requiescunt ossa
Isabellæ de Luca virginis
morum innocentia omniq.
kristianarum virtutum
genere præstantissimæ.

Vixit annos LIX. decessit
sex. kal. novembris
MDCCLXXVII.

Al destro lato dell' altare è altresì nel pavimento una lapide di marmo bianco, ove si legge:

Nicolaus Marullus e ducibus Asculi
patricius neapolitanus
religione et suavitate morum commendatissimus
heic requiescit.
Vixit annos LXVIII obiit M.DCCLXXXVI.

Questo Niccola Marulli deve essere il figliuolo prete del terzo duca Troiano e della duchessa Eleonora Sanfelice, siccome ho tratto dalla manoscritta storia della casa Marulla, che l' eruditissimo conte Troiano Marulli di Barletta ha composto, e si è compiaciuto di farmi leggere. In ciascuno de' lati della nave sta presso la porta un' arcuata cappella. Intitolata è quella, che sta al destro lato della porta, al vescovo di Mira san Niccola di Bari, la cui dipinta effigie vi si vede sopra il marmoreo altare: ed intitolata è l' altra a Nostro Signore crocifisso, la cui immagine scolpita in legno soprastà all' altare di marmo. Queste due cappelle sono state pochi anni addietro, siccome mi disse il gentil sacerdote accennato più sopra, aggiunte alla chiesa, la quale dovette avere l' antica forma della croce commessa, cioè dell' un' asta posata ad angoli retti sul mezzo dell' altra. Venuto fuori di questo tempio, e vedutone tuttavia ritto l' antico campanile col comignolo a piramide ottangolare, volsi le spalle a Massa, lieto d' avervi trovato un quadro d' un riputato pittore del secolo XVII, d' avervi veduto due dipinti d' un pittore gradito al corrotto secolo XVIII, d' avervi ammirato le virtù d' un parroco e d' una donzella, d' avervi scoperti i nomi e le sepolture d' alcuni individui delle principali e storiche famiglie Marulli Guevara e Pignone, e d' avervi letto iscrizioni sufficientemente affettuose e pulite.

Procedendo innanzi pervenni dopo breve cammino a Pollena, ove, secondo ch' io soglio, andai dirittamente alla chiesa. Questa chiesa ha ragionevol prospetto, è di forma rettangola, ed è adorna d' altari e d' altre cose di marmi. Vi si vede in testa della tribuna un quadro del santo apostolo Giacomo

al cospetto di Nostra Donna, lavorato da Domenico Mondo figliuolo del filologo Marco e discepolo del Solimena. Sopra il quadro si legge :

Dilexit
Dominus
super omnia
tabernacula
Jacob.

Il che è storpiatura del *Diligit Dominus portas Sion super omnia tabernacula Jacob* del salmo 86, fatta con quel giudizio che ad ogni buon critico agevol cosa è il vedere. Nella parete incontro al corno dell' evangelo dell' altar maggiore sta impressa la seguente iscrizione, onde si rende nota parte della storia della chiesa e delle nobili case Vespoli e Laviano :

Aram maximam marmoream
beato Jacobo maiori sacram
a Nicolao Vespulo regii patrimonii
curatore inchoatam e vita functo
Anna Maria Vespula filia et heres
et Petrus Lavianus marchio Titi
unanimi coniuges ex pecunia legata
absolverunt probarunt dedicaruntq.
III eidus februarias CIƆIƆCCLXXXVIII.
Hi ne quid ornatui deesset insi-
gnem tabulam posuerunt
portam item qua ex interiori templo
in corporatorum aediculam itur
de suo faciundam curarunt.

Nell' altra parete incontro al corno dell' epistola dell' altar maggiore è sospeso un buon dipinto di san Vincenzo che predica sopra un palco. Innanzi ad una cappella, ch' è al lato manco della tribuna ed è intitolata alla Concezione di Nostra Donna, sta nel pavimento una lapide di marmo bianco col seguente epitaffio, ove quasi più che le virtù dell' un fratello defunto si manifesta la vanità dell' altro superstite :

Michaeli
ex antiquissima Franconiæ origine

principi Petræcupæ
peritioris musices expertissimo
et bonarum artium cultori eximio
religione prudentia morum probitate
ac omni virtutum generi spectantissimo
qui VII. viris annonæ curandæ præfectis adscitus
plebem temere tumultuosam in fide retinuit
et caritati incruenti summa dexteritate prospexit
Joannes Francone Ripae princeps
eques hierosolymitanus meritissimus
Ferdinandi IV. regis invictissimi
intimæ admissionis cubicularius
eiusque agminum chiliarca
fratris desiderio moerentissimus
perenne amoris sui et pietatis
monumentum
p. c.
anno Domini MDCCLXXXV.

Non trovandosi menzione di Michele Francone principe di Pietracupa tra le *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli raccolte dal marchese di Villarosa*, è forza o censurare la dimenticanza di questo marchese, o non prestar fede alla grande scienza di musica di quel principe. Al lato manco della cappella, alla cui soglia si trova il riferito epitaffio importante per la storia della musica, per la storia de' civili successi, e per la genealogica storia ed aristocrática, entrai per un uscio in una rettangola sala, ove si raccoglie la confraternita di Santa Maria del Rosario. Nel minor lato della sala, ch' è incontro a quello dell' uscio, sta l' altare, ed in ciascuno de' due lati maggiori sta murata una lapide di marmo bianco. In quella, che guarda il corno dell' epistola dell' altare, si legge questo epitaffio:

Agatha et Maria Joseph sororculae
heic acerbo funere functae
Carolus Venato Dentice patricius neapolitanus
S. Mariæ Ingrisonis comes et Aquadiæ dux
parens amantissimus lacrumans monumentum

p.
a. ae. c.
MDCCLXX.

Ed il seguente epitaffio si legge nell'altra lapide, che riguarda il corno dell'evangelo dell'altare:

D. O. M.

Agnetis Franconiæ
Puellæ Patritiæ corpus
Quam sæva ante biennium mors
e vivis eripuit
lugentes
Pro filiæ charissimæ iactura
At pro certa eius
Immortali inamissibili gloria
Gaudentes
Officiosi parentes
P.
anno Dom.MDCCXXXIV.

Poco discosto da questa iscrizione sta sospeso al muro un brutto dipinto di San Vincenzo, di cui non farei motto ove non vi si leggesse al disotto: *Eques Michaelang. Jannucci p.* Per un uscio ch'è nella rettangola sala della confraternita, e per un altro che sta nel tempio tra la tribuna e la cappella della Concezione di Nostra Donna, s'entra nel recinto della vecchia chiesa, ove trovai una malandata ragionevole tavola tripartita, con dentrovi sopra fondo d'oro Nostra Donna che ha il bambino in grembo nel mezzo, l'apostolo san Giacomo all'un de' lati, ed un altro santo, forse Vincenzo, all'altro lato. Lasciata la chiesa, m'indirizzai ad una vaga casa posta in sul cominciar del paesetto, stata già degli estinti Franconi principi di Ripa, a cui s'appartengono le due iscrizioni riferite più sopra, e poi de' Caraccioli principi di Torchiarolo, e posseduta al presente dal gentil giovane Francesco marchese Santangelo. Ci ha scala di marmo con istorie condotte di basso rilievo in istucco per le pareti, atrio con marmi e dipinture alla pompeiana al didentro, e giardino e boschet-

to adorni di statue, bassi rilievi, tumuli, iscrizioni, vasche, capitelli ed altri frammenti marmorei dell' antica civiltà pagana e della prisca cristiana, che seppe nel tempo del suo ministero mettere insieme l' addottrinato Niccola, il quale, secondo che a me che non ne trassi vantaggio è lecito il dire, ha lasciato di se tale e tanto chiaro vestigio

che Lete nol può torre nè far bigio.

Indi andai alla superiore estremità della terricciuola a visitare un mio carissimo amico, Emidio dei marchesi Cappelli, chiarissimo coltore dell'onestà e delle muse latine ed italiane. La casa de'marchesi Cappelli fu già dei Vespoli e poi de'Laviano marchesi del Tito, ond' è memoria nell'iscrizione della tribuna della chiesa, e per essere in alto alle falde del monte di Somma ha un verone bellissimo, donde si scorge tutta la pianura della Terra di Lavoro, chiusa a mano destra dai monti ed a mano manca dal vago golfo di Napoli. Delizioso giardino e bel boschetto con grotticelle, poggetti ed altri assai movimenti di terra sono congiunti con questa casa. Ma più che altro mi piacque osservarvi adorne le stanze di nobili opere di pregiatissimi pittori napolitani. tra le quali si vuol ricordare un bello e grande deposto di Croce d' Andrea Vaccaro, ch'è forse quello ricordato dal de Dominici, due santi frati al cospetto della Sacra Famiglia del Massimo, ed una Sacra Famiglia in una leggiadrissima campagna di Luca Giordano. Nè conviene tacere che si vede la maggior sala di questa villa, secondo il gusto dello scorso secolo XVIII, dipinta dal Fischetti a prospettiva di molte logge. Disceso nella via che dovea seguitare, mi parve ricevere da Pollena un soave commiato, leggendo sopra la porta d' una casa presso che rovinata del tutto, dentro una piccola lapide di marmo bianco, il seguente epigramma degno del secolo XVI:

Non tantum domino domus
hæc erecta, viator,
Sed quo sit cunctæ po-
steritatis honos.
Admictat nimium dulces
nitidosq. sodales:
Lætaq. sic fiat laetior ipsa domus.
Anno Domini M. D. XLVI.

Andando innanzi giunsi al paesello di Trocchia, e fermatomi incontro alla porta della chiesa vi lessi al disopra:

A. G. P.
A. D. CIƆIƆCCLXXXV.

Nella chiesa, ch'è di forma rettangola, ebbi a notare due cose. L'una è la pila dell'acqua benedetta di marmo bianco vagamente scolpito, la quale si può giudicare antico capitello d'assai grande colonna: il che, siccome ricordo aver letto in un vocabolario d'architettura e d'archeologia del francese signore Schmit, si ritrova in più luoghi. L'altra è il bel dipinto dell'altar maggiore, ch'è di Nostra Donna annunciata dall'angelo, e si vuole per correzione di stile e per tradizione opera della prima metà del secolo XVI e della scuola del divino Raffaello.

Vedute queste cose, in luogo di continuare il cammino verso S. Anastasia, discesi al casale della Madonna dell'Arco, ove nella villa del principe di Leporano venni accolto dalla principessa Angelica Caterina figliuola del famoso maresciallo Jourdan e dal principe Giovanbattista Muscettola con quella cordiale cortesia, che naturalmente rampolla dall'addottrinato intelletto e dalla raffinata affezione.

LA MADDALENA

CARTONE *

DI

MICHELE DE NAPOLI

Fra i subbietti più spesso rappresentati dalla pittura sacra, l'uno è certo *la Maddalena*; e dovea essere. Il cristianesimo abbassò la vita mondana e le contrappose un mondo sovrassensibile: però, se la sua più intima essenza è nell'altissima verità dell'Incarnazione, il suo lato pratico sta propriamente nel trionfo dello spirito sul corpo, delle nobili aspirazioni del nostro animo su le basse sue voglie. Or fra i tanti fatti che bene esprimono il mutato principio del mondo, quello della Maddalena è forse il più significativo. Già la donna da sè è simbolo di debolezza, ed estremo era l'avvilimento di Maria prima ch'ella piangesse ai piedi del Salvatore: ma quanto più debole il vincitore, tanto è più bello il trionfo; quanto maggiore la servitù, tanto dipoi più illustre l'affrancamento.

* Di palmi 6 e 3/4 per 10 e 3/4. Il dipinto, eseguito gratuitamente dal De Napoli, verrà collocato nella chiesa annessa alla novella Casa di asilo della Maddalena, ai Cristallini, istituzione di carità destinata a raccogliere le vittime della seduzione e dell'errore, e a ridonarle migliorate alla famiglia e alla società. Promotore di essa è stato il cav. Florindo de Giorgio, sotto gli auspici del sig. comm. Murena, Direttore del Ministero dell'interno; ed è tutta surta per opera di carità privata, e di Sovrana munificenza. Veniva inaugurata il 10 aprile corrente anno, e ne gode l'animo il dire che l'esempio n'è stato già imitato in altri Stati.

L'E.

Ma, come nella poesia e nella scultura, così nella pittura i subbietti molto trattati sono i più ardui e perigliosi, perchè l' artista, a causare il riscontro di forme e mantenere la personalità sua, suol cadervi nello strano o mal proprio. Non però è così avvenuto al signor De Napoli, il quale anzi in questo suo bel quadro ha saputo, da quel valentuomo ch' egli è, schivare il comune, ottenendo il meglio, anzi proprio ciò che si dovea. Prima cosa nell' artista è il concetto, perchè in questo sta veramente l'intima vita delle sue opere; e tal concetto pare a noi che per la Maddalena non possa essere più adeguato e profondo di quello a cui ha mirato il De Napoli. Il consueto era di rappresentar la Maddalena nel *pentimento*, ed egli l' ha rappresentata nella *riabilitazione*.

Ciò è stato veramente un colpire al segno, un cogliere il vero aspetto dei due lati che qui si offrivano, del *religioso* o *morale*, e dell' *artistico*. E grande onore dee però venirne al De Napoli, che in ciò come sempre ha mirato al fondo, e non vi si è acchetato all' imitazione o al mero tecnicismo dell' arte.

Tutto il concetto della Maddalena, ben è chiaro da sè, contiene in sostanza tre momenti, la *colpa*, il *pentimento*, e il perdono o *riabilitazione*. Tutti e tre adunque bisognano a rappresentar compiutamente quel concetto, ondechè figurar la Maddalena, secondo ch' è stato fin qui il consueto, sol da penitente, è un rappresentar soltanto i due primi, il pentimento come attuale, e il fallo come necessario presupposto; e vi manca però il terzo momento, che tutt' al più vi può stare come speranza. Ma, figurando la penitente come or ora perdonata, e tutto quel gaudio celeste del coro degli angioli quasi arra ed annunzio del Paradiso, quasi figura presente dell' avvenire, è un rappresentar tutti e tre quei momenti, di cui l' ultimo è compimento e corona agli altri due, che da sè son manchevoli, e solo dà ragione che il quadro è su gli altari. Al qual proposito, notisi l'espressiva bellezza del volto della Santa, in cui veramente il De Napoli ha superato una gran difficoltà, ch' era di mostrare a un tempo ciò ch' ella fu e ciò ch' è. E quel volto infatti mostra le tracce d' una mondana bellezza, ormai contristata e attrita dalla penitenza, il dolore, ma in sul finire per il giocondo spuntar della speme, ancora però rattenuta dalla viva coscienza del pristino abbassamento. Molto bene ancora cotal rilevarsi dell' animo ha il De Napoli espresso col rilevarsi della persona, che dovea essere stata bocconi a terra e in pianto, secondo che chiaro apparisce da quello strascico dinanzi delle vesti.

Nè solo per il lato morale, eziandio per l' artistico, la rappresentazio-

ne scelta dal De Napoli è la più propria, siccome quella che meglio vince i limiti alquanto angusti della sua arte. La pittura, e sì anche la scultura, è in realtà circoscritta in un punto solo dello spazio e del tempo, non ha che l'attuale per sè: poverissima sfera, che non darebbe mai compiuta espressione, se l'artista non potesse, non per le forme esterne, ma per l'intima connession delle idee, in molte guise allargarla, o facendo dal presente intendere il passato, o antivederne il futuro. Sicchè, quanto più è chiaro e largo cotal vedere di là dal puro presente, tanto più la pittorica rappresentazione per questa parte è perfetta. Ben lo ha sentito il De Napoli, e ne ha ampliato, quanto più si poteva, l'esposizion del subbietto: in poche forme, si potrebbe anche dire in una sola figura, ha rappresentato un'intera vita di colpe, di pentimento, di gloria.

Per ciò che ora spetta al modo com'egli ha incarnato il suo concetto, troviamo qui da lodare quella stessa sceltezza di forme, e franchezza e correzion di disegno che nelle altre sue opere, ma soprattutto l'espressione ch'ei sa dare alle sue figure, e sì ch'esse dicono e fanno quel tanto che debbono. Abbiamo già toccato dell'espressione del volto della Santa. Molto bello ancora, spezialmente per ciò, sembraci quel coro o *Gloria* di angioli, e per una certa eleganza di aggruppamento, che spesso incontra ammirare nelle composizioni del De Napoli, e che forse proviene dalla semplicità dei mezzi e dalla nobile severità delle linee. Se non che, crediamo che il canto e la letizia degli angioli vi potea bastare, e poteasi, se non doveasi, far di manco di quelle carte da musica e di quegl'istrumenti, che, di libera espressione artistica che erano, sono omai diventati un freddo convenzionale, e dànno al celeste, non che il terreno, lo *storico*, come le artiglierie dei demoni nell'epopea del Milton. L'arte moderna, (giova in ispezialtà ricordarlo ai nostri concittadini), se non vuole abbassarsi al vòto simbolico, dee voler purificare le sue forme, lasciare, come più è possibile, gli obbietti esteriori per la persona umana, che è già seguito nella poesia per opera di alcuni grandi. Si consenta pur l'àncora alla *Speranza*, ma non è più bella ed esprimente la *Fidanza in Dio* del Bartolini, che tutto dice col volto, col vivo atteggiamento della persona?

Queste cose il De Napoli le sa meglio di noi, e non son però dette a lui. Per tal *Gloria* egli ha ceduto un momento all'andazzo generale, come pur avviene a chi ha in ogni modo a stare nel mondo in che è nato; ma coloro che, quanto noi, piacciónsi della sua amicizia, sanno ch'egli è nemicis-

simo al convenzionale, e sa in tutto lavorar di suo capo, e cerca il nuovo, dov'ei si possa, senza la cieca riverenza per tutto ch'è stato, onde ciò spezialmente costituisce la sua artistica personalità.

Ma, giacchè siamo a parlar di angioli e di sfere celesti, vogliamo, che che ne sia, enunciar qui un pensiero, che più di una volta ci è sorto in mente nel considerare alcuna sacra dipintura. Se il soprassensibile è il regno della quiete e della stabilità, come per contrario il sensibile è quello del mutamento, e del vario e individuale, non dovrebbero i pittori nel rappresentarlo, eziandio con rischio di cader nell'uniforme, schivare la troppa varietà e determinazione, come appunto fe' Dante nel suo *Paradiso*? Ben altrimenti che nelle altre due Cantiche non è quivi altro sensibile che il canto e la luce, sonovi spariti quei vari accidenti, e quelle passionate e terrene individualità dell'*Inferno,* e il generale domina tanto sul particolare, che l'armonia del tutto va sino al conforme e al simmetrico. L'arte, (e chi nol sa?) ha ben uopo di sensibile; non però toglie che si possa e debba purificarlo, alzandolo all'espressione della nobiltà del concetto. La severità e il riposo delle divinità greche ben esprime la sfera imperturbata del divino; e l'immobilità dei santi nella pittura del medio evo forse che non fu solo per l'infanzia dell'arte, la quale non era ancor abile a disimpedire e vivificar le membra, ma benanche per il profondo concetto che avean quegli artisti di ciò ch'è sopra agl'interessi ed alle passioni umane.

Ripensi su questo il signor De Napoli e vegga in alcun altro suo lavoro se non possa contentarsi il nostro desiderio. A noi pare che si possa, quando i valorosi come lui vogliano porvi l'ingegno; e in generale pensiamo che le arti del disegno, soprattutto in Napoli, han bisogno di più francarsi e rammodernarsi, scostandosi dal cinquecento o dai Greci quanto il nostro secolo se n'è scostato, se vogliono sposarsi ai nostri pensieri, alla nostra vita, ai nostri costumi; vivere insomma del nostro spirito, esser cosa viva e non morta, vive e parlanti opere dell'odierna civiltà.

G. B. AIELLO.

DEI

PAESISTI ANTICHI

E

DI UN PAESE DI COMPOSIZIONE

DI NICOLA PALIZZI.

Come anticamente esistevano in Italia e fuori artistiche famiglie, tra le quali quelle degli Zuccari, dei Caracci, degli Uccelli, così noi pure oggi nel nostro bellissimo paese vantar possiamo alcune tribù di artisti che vannosi emulando tra loro e mantengono viva la tradizione dell' arte.

I Carelli, i Palizzi son tra questi ultimi; gli uni dediti al paese ed agli interni, gli altri ugualmente portati al paese ed al ritrarre gli animali. Tre son per ora i più chiari, Filippo che dà una seconda vita alle capre, ai buoi, agli armenti, la vita del pennello, Giuseppe che a Parigi si fe' prezzare per belle opere di paesi sparse di animali che ritrae pure con verità somma, Nicola che solo e senza guida, va cercando una nuova via di effetto nel paese, e studia con la volontà e l' intendimento di non cadere nel comune.

Poichè, s' egli è vero che Claudio e Salvator Rosa e parecchi fiamminghi diedero al mondo l' esempio di quel che si possa fare, v' ha una lunga schiera di paesisti antichi, nei quali, se la massa ti piace, se il tono ti appa-

ga, se le figurine fatte d'altra mano illeggiadriscono il dipinto, trovi pure un accordo sommario, una tinta non istudiata nei passaggi di luce di uno in altro piano, un frastuono di foglie senza carattere proprio, di tronchi non indicanti la specie, di cieli o troppo tondeggianti di grossi nugoli, o troppo uguali. E se ti avviene di poter scorgere il cipresso dal salice per l'opposta loro natura, non scorgi alla stessa guisa il platano dal castagno, il faggio dal pino, l'olivo dal pioppo. Trovi la vite serpeggiante, la quercia maestosa, ma oltre queste differenze tutto è confusione; la frappa è una cifra, l'acqua è grossa di colore biaccoso, i neri sono usati senza differenza di sorta, i verdi non hanno tutte le degradazioni che il vero esige, e il dipinto si riduce ad una vista di generale vaghezza, ad un assieme felice, sicchè la pittura di paese, in mano di quegli artisti, diventa un lavoro assolutamente decorativo.

Lo studio del paese suole allettare il più facilmente, poichè si stima di potervi ben riuscire in breve tempo, e i giovani di prima levata aprono a grandi speranze la mente, quando sentono lodare un lor paesello con poca frappa, qualche pittoresca rupe, un riflesso nell'acqua, e simili cose.

Ma la pittura di paese non si ferma quì, e il pittor di paese, se ha bisogno di far bene la sua via alpestre e la sdrucciolevole montagna, ha pur d'uopo di mostrare come si vada per la via, come si stenti su per la china, e quì gli corre l'obbligo di studiar la figura; figura che quando non ritrae dal vero, sconcia il paese; come quando è colpita ne addoppia l'effetto. La figura nel paese è come la buona punteggiatura nello scrivere. Un bello scritto nel quale non si sappia ove posare, ove prender respiro, ove prender forza, perde ogni suo vigore, e un bel paese ove un uomo non vada, una capra non si arrampichi, un armento non pasca, è sterile; e l'occhio passa su tutto, e non fermasi in nessun punto. Or la figura riconcentra l'attenzione da quella parte ove il soggetto è la definizione del quadro. Il Rosa vi fa fermare lo sguardo su quei marinai, su quei soldati coverti di ferro. Pussino vi mette due figurine da non potersi meglio, e se togliete il paese dalle composizioni dell'Albano, quella voluttà, quella grazia su qual fondo potranno spiccare? Da ciò chiaro si vede che la figura è necessaria al paesista, e che tolti i fondi d'oro che vagheggiavano i padri dell'arte, il figurista moderno non può sconoscere la virtù del ritrarre il paese.

Queste poche parole che a prima giunta posson sembrare superflue, nol sono di fatto; imperocchè manifestano la nostra professìon di fede, e in arte, come sempre, e in tutto, è indispensabile lo averne una.

Il dipinto di Nicola Palizzi presentato nell'ultima mostra napoletana offre le dimensioni di un paese non piccolo.

I ruderi, il monte, l'acqua, le monumentali colonne e i marmi, gli alberi varii, gli uomini e il cielo donde si deriva il maggior lume; ecco gli elementi e le parti componenti l'immaginoso e poetico dipinto.

Non si potrebbe dire che questo sì bel paese sia tolto del tale o tal altro punto, no; ma l'artista ha dato tale un' apparenza di vero al suo dipinto che il riguardante esclama — Ove si trova così bella veduta? — E ne chiede intorno, sapete perchè? — perchè lo crede vero.

Nicola Palizzi ha voluto fondere insieme molte epoche, molte bellezze, molti prestigi della natura. Difatti egli ha posto sul davanti un gruppo di alberi ritti e grandeggianti, ed in primo piano antichi ruderi di opera laterizia tanto usata dai romani nei loro edificì, mozze colonne d'ordine corintio, e un pezzo di via antica, quasi ricordo della famosa via Appia. Più indietro un lago ove si riflette il sole in tutta la trista maestà della sua caduta, sicchè tu lo vedi splendere di doppia luce, nel cielo, nell'acqua; e non sapresti scegliere, a dir vero, quale dei due effetti più ti piaccia. A quel sole, a quell'effetto di luce guarda studiando una figura, nella quale si ritrae l'artista; e presso a quei ruderi due altre figurine sembrano archeologicamente discutere sugli avanzi di un tempio, la cui posizione è benissimo scelta nel quadro, poichè più di lontano lo vedi levarsi con cinque colonne antiche, quasi memoria delle famose Puteolane. Le quali colonne sebbene si levino nello stesso senso e dalla medesima parte degli alberi, non producono per la loro distanza veruna monotonia di linee che accenni a scarsezza di mezzi, ma quel che più chiude le frante colonne, l'avanzo del tempio, le mura laterizie ed il lago, è un doppio dorso di monte che dal Terminio s'inspira, ed è tagliato da una via che viene più innanti e mostra in sulla punta sfumato e pure misteriosamente vago un castello del medio evo in rovina. Fantasmi della campagna italiana, ricordi di ostinate pugne feudali, divenute indi torri di vedetta e difesa dei lidi corseggiati dai pirati, e finalmente ricoveri di banditi e di falsi monetarì, queste scrollate torri sono sempre belle. Ecco per qual modo Nicola Palizzi ha riunito molte epoche sotto l'unità di un sole cadente, e quel sole che tramonta su tante rovine e tante glorie passate, è un concetto degno di quegli artisti, che come il Pussino e il Lorenese e Breughel e i Brilli e Vernet sapevano veder la natura, pensare il quadro, e poi pingerlo. Ma se questo sole cadente si è quello che racchiude e colora tante e siffatte bel-

lezze, che potrei dirne di più al lettore? Anche una veduta darebbe qui scarsa indicazione del paese fantasticamente pittoresco, e più, di quel colore che con impronta di originalità fa staccare gli alberi, il monte, l'acqua, e il partito delle nuvole che si raggruppano a renderne più malinconico l'aspetto.

Qualche profano disse esser la causa pari all'effetto. Or che i profani alle arti parlino prima di esser domandati, non è maraviglia. Il far di maniera e con colori da trivio sarebbe mai venuto ad intorbidare e guastare il bello delle pitture, se i profani non avessero cominciato a levare a cielo quel pittore che usava più candidamente il minio e la biacca, e faceva più svolazzi che non ne avrebbe prodotti aquilone e borea? Certo che no... E che i profani malamente parlino, potrà ben giudicarsi imperizia, ma che mal dicono i seguaci dell'arte stessa, ecco la bassezza, ecco l'immoralità. Si è detto che l'effetto dell'acqua fosse pari a quello del sole, e questo si è giudicato esser colpa dell'artista, quandocchè l'acqua è specchio di luce, è luce ripercossa in corpo trasparente; quandochè noi sappiamo che le acque sono in taluni punti sì limpide, che il solo cristallo le agguaglia; quandocchè noi sappiamo che talvolta suole il liquido ripeter la causa, e per incanto proprio addoppiarla. V'ha d'uopo sempre di una fata Morgana per osservare questi splendori della natura? Costoro che fannosi maestri, senza aver voto di pubblico, non ricordano che nel loro studio medesimo, per maggior effetto dei loro dipinti li fanno guardare in uno specchio che ripercote ogni luce. Dunque v'ha dei casi nei quali l'effetto è pari alla causa. Ma questo non è certo il luogo di diffondersi in ammaestramenti e questioni. Se il difetto del dipinto di Nicola Palizzi non è che quello indicato, noi gliene sappiamo grado; e poi *ai posteri l'ardua sentenza*, e non a quegli artisti che poco fanno e molto censurano.

E ritornando al quadro soggiungeremo che oltre alla varietà dei ruderi, scorgi pure bastevole varietà nell'elemento frondoso; e, la foglia d'acqua, ed il verde parietario e il cipresso, e il pino, e dal lato opposto dei grandi alberi che son primi a venirti innanzi agli occhi vedi un gruppetto di salici che incurvano i rami sull'acqua infuocata di sole, e si disegnano ripercossi nella liquida superficie. E mentre quella luce dà risalto e vita a grandi ombre, niente v'ha di ozioso e disprezzato, niente fatto con animo d'illuder senza ragione; ma dovunque si posa lo sguardo non vedi che lo studioso pennello ricercatore dei toni più grati all'occhio, e quel ch'è più, nessuna durezza. Imperciocchè se v'ha cosa che noi deploriamo e vituperiamo nel ritrarre il paese, questa si è la durezza, impossibile là dove si mostra un oriz-


AVE MARIA

zonte, e l'acqua che bacia la riva e la via che si prolunga a perdita di vista. E questa durezza in pittura di paese è per noi colpa, per noi che abbiamo sempre innanzi agli occhi Ischia, e Capri, e Nisida e tutte le isolette sfumate voluttuosamente su pel nostro golfo, per noi che vediamo svanire talvolta per incanto di naturali accidenti di luce e di distanza lo stesso gigantesco Vesuvio. Del canto nostro felicissimi ci reputiamo se questo elogio può dare a Nicola Palizzi un conforto amichevole, ed un mezzo di venire in maggior grido, non in superbia.

In quanto alla pittura del paese in generale, si può dallo studio che vi si pone, argomentare che questa parte del dipingere procede verso uno splendido avvenire, pel quale occorrerà ai nepoti di trovare in noi una tal quale coscienza d'arte che parve nascondersi nelle forme convenzionali adottate nel secolo della ultima decadenza.

Le quali speranze manifestiamo spontaneamente e volentieri, nel vedere per tutta Italia rinfrondarsi la corona del paese istorico, corona che già posa sul capo di Massimo d'Azeglio, di Markò e di Smargiassi, e diremmo di altri ancora, se non ci sembrasse vanità il riempiere questo breve articolo di più nomi.

CARLO T. DALBONO.

SAN PLACIDO

IN ATTO DI ACCOMMIATARSI

DA

SAN BENEDETTO

DIPINTO IN TELA

DI V. MORANI

È noto che s. Placido, affidato giovanetto assieme con s. Mauro alle cure di s. Benedetto, allora archimandrita in Subiaco, giunto all'adolescenza, fu da costui inviato nel 532 di Montecasino in Sicilia, affin di fondare colà l'ordine monastico del suo pio maestro. Dodici corti o poderi concessi a Benedetto da Tertullo padre di Placido dovevano essere adibiti a siffatta istituzione.

Il momento del commiato è quello prescelto dal nostro artista. Assistiamo a questa scena solenne ad un tempo e commovente, e cerchiam di esaminarla col nostro lettore.

Siamo in una cappelletta di architettura bizantina, donde per una porta ad arco messa a sinistra di chi guarda scorgesi il mare; ed a destra sorge un altarino, rischiarato da tre lampade che pendono dalla volta, al quale si ascende per due scalini. Sul secondo di essi vedesi s. Benedetto in piedi, in atto di dare gli ultimi consigli al suo amato discepolo. Col viso autorevole e spirante unzione ed amore, viso a cui dà decoro una veneranda e candida barba che gli discende su pel petto, egli è in atto di accennare a Placido

l'onda alla quale dovrà affidarsi per compiere la sua missione. Nobile e dignitosa ne è l'espressione, ed in quella fronte pura e serena non puoi far a meno di leggere tutta una vita spesa nella penitenza e nella meditazione, che l'età ha improntata di una maestà a cui ti senti anche tuo malgrado piegare; è l'emulo di s. Basilio che ti sta dinanzi, l'archimandrita che fin da quando viveva in Subiaco aveva sotto la sua dipendenza dodici abati presidenti ad altrettanti monasteri, colui che doveva diffondere la sua maravigliosa regola in tutto l'occidente, come il vescovo di Cesarea aveva fatto per l'oriente. E s. Placido, colla fede ed il candore degli anni suoi, inginocchiatogli dinanzi, colle braccia leggermente dischiuse ed alquanto sollevate verso di lui sta intento nel suo sguardo e pende dalle sue labbra, come cercasse di stamparsi bene in mente gli ammaestramenti che il maraviglioso uomo gli detta; nel che mette tanto fervore che tu puoi sostenere dover quel giovanetto essere l'orgoglio del suo maestro, e se non pareggiarlo in altezza di fama, almeno non essergli inferiore nell'esercizio della carità, dell'amore e della fede, tanto da morire un giorno per questa. * Indietro a Placido stanno due fraticelli laici, col cappuccio tirato in su, l'uno impiedi, sull'ultimo piano del quadro col libro della regola sotto il braccio, e l'altro sul primo, di modo che Placido occupa lo spazio che è fra di loro due; quest'ultimo volge il dorso allo spettatore, in atto come è di alzarsi di ginocchioni che era e raccogliere da terra un fardello pel viaggio, in quella che colla sinistra si sorregge ad un bastone. E tra Benedetto e Placido un novizio, il quale prostrato sugli scalini, proprio di faccia allo spettatore, caccia il capo curiosamente, come per ispiarli tutti e due.

A sinistra di s. Benedetto è Tertullo padre di Placido, anche impiè sugli scalini dell'altare; esso veste la porpora di senatore romano, e tiene spiegato assieme col santo (che v'impiega la sua mano sinistra) il famoso diploma con cui dona a quest'ultimo le dodici corti accennate. ** Il genitore

* S. Placido fu assieme con la sorella Flavia ucciso dai Saraceni venuti di Spagna in Sicilia.

** L'archivio della badia di Montecasino conserva una pergamena del X secolo di questo prezioso documento; il titolo n'è: *trasumpti carta oblationis de omnibus rebus suis* (di Tertullo) *in Sicilia, idest septem millia servi cum portu Messano et Panormetano*, *et cum modiis terrae quinquaginta millibus ducentis decem et septem b. Benedicto* etc. — La data della donazione è il 15 luglio, anno V dell'impero di Giustino, trecentesima vigesima sesta Olimpiade; ed è firmata da Tertullo, Simmaco, Boezio e Vitaliano. Appiè vedesi un suggello rappresentante la città di Roma col motto: *tu cœli, terræque imperatrix et domina Roma*, *cuius sub nutu totus tremescit orbis*; suggello che al pari delle firme è reso dal dipinto in parola.

Vedete *Tosti*, Storia di Montecasino, annotazioni al libro I.

di Placido, cogli occhi rivolti al figlio, esprime l'uomo in cui l'amor del sangue è vinto da uno di gran lunga più elevato e puro, tanto da fare ad esso olocausto del suo primogenito e di quasi tutte le sue ricchezze; chè, oltre gli immensi possedimenti che ad esso dona, il suolo su cui sorge la stessa badia ove si rattrovano è stato suo. * Questo personaggio di Tertullo quì collocato mi è come l'immagine di Roma pagana che cede al cristianesimo, ed alla novella civiltà che questo arreca, quanto ha accumulato nei suoi lunghi secoli di vittorie e di conquiste; è la forza che si china al sentimento di carità e d'amore che dovrà governare il mondo, e che abdica nelle mani di questo l'imperio tanto tempo tenuto. L'ordine monastico si ergeva infatti sulle rovine del crollato impero dei Cesari, ed era chiamato a sanare in parte le piaghe che i barbari gli avevano cagionato.

Ma la figura ove l'artista ha profuso tanto sentimento da renderlo più che dipinta immagine un personaggio vivente è s. Mauro, collocato come accessorio sul davanti del quadro a destra dello spettatore. È noto che Mauro di cinque anni maggiore di Placido fu condotto con lui lo stesso giorno nel monastero di Subiaco; correva l'anno 523. ** Ora vede distaccarsi da se e per sempre il compagno di fanciullezza, quegli con cui ha diviso gli studi e le speranze; lo vede partire per andar ad effettuire quel che è stato la loro meta comune, e che chi sa quando sarà a lui dato raggiungere! Tutto questo ha il pittore espresso col viso di Mauro. In quella che gli occhi sono umidi di pianto, i teneri sentimenti ond'è compresa l'angelica anima sua traspaiono da un volto che gli studi e un santo dolore hanno già affilato, benchè sull'aurora della vita, ed o m'inganno, oppure aspetta il momento in cui il venerando lor precettore dia al giovinetto il bacio d'addio, per stringerselo nelle braccia e dar libero sfogo alle lagrime che gli si vanno accumulando alle ciglia. A parer nostro, questo volto che tanta piena di effetti esprime in tanta serena semplicità è il più bello del quadro, e rammenta quei tempi beati dell'arte in cui una pura e santa ispirazione guidava il pennello dell'artista, non ancora fuorviato e pervertito dalle scuole e dalle convenzioni.

Onde servire alla storia che ci dice s. Mauro fondatore d'istituzioni benedettine in Francia, invitatovi da Innocenzo vescovo di Mans dieci anni

* Apparisce da una bolla di papa Zaccaria. Vedete il Giannone, e lo stesso Tosti.

** Mauro contava dodici anni, Placido sette.

dopo questo avvenimento (542), il pittore gli ha messo sotto il destro braccio il libro della regola, colla scritta « *Incipit Prologus regulæ B. Benedicti* » e ad occupare lo spazio fra lui e Tertullo, la testa di un altro frate, anche esso curioso della scena. Rimaneva a riempiersi il davanti del quadro, ed il Morani vi ha immaginato un soldato del seguito di Tertullo, il quale poggiato un ginocchio a terra protende verso il santo le braccia in atto di presentargli una coppa di argento con entro un vaso dello stesso metallo e delle monete d'oro, nel mentre che altri vasi, preziosi del pari, gli stanno in terra davanti: il tutto donativo del suo signore. Questa figura è disegnata meno accuratamente delle altre, e qualche occhio esperto ha notato alquanto grosse le braccia in proporzione del resto del corpo; ma non ne è la composizione peculiare che noi appuntiamo. Che ha inteso di esprimere il pittore con questa figura convenzionale? Se un donativo, come crediamo, esso per prezioso che sia ne sembra una ben meschina appendice alle cinquantamila dugento e diciassette moggia di terra, compresivi settemila servi ed il porto di Messina e di Palermo che gli sta nel momento stesso donando Tertullo, e perciò non solo inutile, ma pure nocivo al rimanente del quadro, cioè allo stesso soggetto principale, come quello che tende a mostrarci essere quell'argento e quell'oro i soli beni che accompagnino il diploma del senatore romano. Tanto più che costui, il cui seguito si riduce a quell'unico soldato, non solo non ci mostra il doviziosissimo e potente personaggio che è, ma ci da l'idea di un pio divoto e nulla più: di modo che ignorandosi la storia, o volendola dedurre dal dipinto in parola, si corre rischio di interpetrarla pel rovescio di quella che è stata e che si è pretesa esporre.

Lasciamo stare altre domande secondarie; per esempio: esprimendo la tela il momento supremo del commiato di Placido, non interrompe quel soldato l'azione principale? Pretende forse che Benedetto si volga a lui? E può quel santo abate, i cui sentimenti non sono che carità ed amore, permettere che un altr'uomo gli stia così in disagio dinanzi, e chi sa per quant'altro tempo, come un bruto od un oggetto inanimato? Al certo queste ed altre riflessioni si affacciano alla mente dell'osservatore, senza che sia facil cosa il rispondervi; neo, se si vuole, in un dipinto pregevole al pari di questo, ma neo che provviene da più alte cagioni, come verremo or ora dicendo.

A senso nostro il Morani si è circoscritto in troppo angusto orizzonte ideando il suo quadro. Egli poteva rappresentare uno dei fasti dell'ordine benedettino, e ci ha invece presentato una scena monastica; poteva attuare

nel suo dipinto il gran fatto morale espresso dalla donazione, come abbiamo accennato più sopra, ed ha preferito ritrarre l'avvenimento in un modo anche troppo semplice, come avrebbe fatto un quattrocentista. Certo, noi non siam di coloro che veggono il progresso delle arti nell'apparato e diciam così nella pompa teatrale a cui la pittura moderna sembra sventuratamente inclinata; ma non patiam neppure un ritornar di proposito verso quello che è stato necessità più che studiata bellezza del passato; vivendo ogni arte col secolo suo e dovendo parlare prima di tutto agli uomini del suo tempo. Se noi ammiriamo la semplicità del Giotto e Taddeo Gaddi, non per questo deduciamo volerla veder riprodotta nelle opere presenti; ad altri bisogni, ad altre vedute si dee adesso soddisfare, e l'artista, se vuol meritare questo nome, è mestieri che stia a livello dell'epoca propria, se pur non dev'essere ad essa superiore.

Stabilito adunque questo, si vedrà che il dipinto in quistione non si dee dir più semplice, ma incompleto. La grandiosità e le conseguenze della donazione, la grandezza e la magnificenza del donatore, ecco quanto è rimasto nel pennello al Morani. Quel senatore senza scorta e senza seguito non può dirci nulla, e pochissimo dice il soldato con i suoi vasi d'argento e d'oro, se pur non tende a limitarci e circoscriverci l'idea come abbiamo osservato. Nè può egli invocar la storia (quantunque noi opiniamo dover l'artista esser libero nella espressione del suo concetto), giacchè questa non solo nol difende, ma anche lo accusa; leggendo noi nella cronaca di Leone Ostiense essere il Tertullo venuto a Montecasino assieme con Equizio (padre di Mauro), Gordiano, Vitaliano, Simmaco e Boezio. Certo, il Morani non poteva ritrarre tutti questi personaggi assieme col loro seguito, che esser doveva grandissimo, ma non doveva neppure lasciarli tutti da banda, ponendo in loro vece un ignobile soldato in una poco giustificata qualità di servo; e Simmaco e Boezio con qualche paggio o valletto indietro ci avrebbero risparmiato le soverchie figure dei monaci, due o tre dei quali sono inutili affatto. Chè la peregrinazione di questi due famosi al chiostro di Benedetto è un fatto che onora quell'ordine monastico, nè poteva venir meglio innestato che nel dipinto in parola. *

* Giova qui ricordare che tra gli affreschi dello Zingaro esistenti nel chiostro dei Benedettini in Napoli la più ricca e vasta composizione è quella del ricevimento de'fanciulli Mauro e Placido nel monastero di Subiaco. La maggior parte dello spazio è occupata dai familiari e fanti di Tertullo ed Anicio Equizio con destrieri, cani, falconi ec., ed altri indizî di grandezza e di signoria.
Vedete *le Pitture dello Zingaro illustrate da Stanislao d'Aloe*, Napoli 1846.

È indubitato che così si sarebbe ancora evitata quella monotonia di colore risultante dalle vesti monacali; le quali, brune come sono, lottano crudamente col fondo, assai poco in armonia con esse. E giacchè siam venuti a parlar di colorito, diciamo che pregevole è quello delle carni, massime nel s. Benedetto, nel s. Mauro e nel laico che segue Placido: ma per le vesti a noi pare che manchino di una tal quale pastosità o morbidezza che si voglia, nel mentre che la piega è di assai corretto stile, e che l'architettura sia ideata e dipinta in un modo piuttosto soddisfacente allo sguardo, salvo i due scalini dell'altare, il cui rosso accusa troppo l'imitazione. In quanto agli altri accessorî, essi sono eseguiti con mano maestra, e noi che abbiamo ammirato altri dipinti dello stesso autore sappiamo quanto sia valente in questa parte.

Ma anche che stessero i nei che abbiam creduto trovarvi, il quadro del Morani è pregevolissimo e noi auguriamo alla pittura italiana molti dipinti come questo. Esso è lavorato per i Benedettini della Cava, e ci pare che verrà seguito da un quadro compagno, rappresentante un altro fatto della vita del santo abate, che verremo a suo tempo descrivendo ai leggitori.

RAFF. COLUCCI.

L' INFANZIA DI SISTO V.

DIPINTO IN TELA

DEL CAV. TOMMASO DE VIVO

—

Chi volesse parlare della pittura napoletana ai giorni nostri non potrebbe farlo altrimenti che col nominare a parte a parte le opere e i pittori diversi, e dare a ciascuno di essi quella lode che merita. Appunto nel modo che noi abbiamo incominciato a tenere in quest'opera nella quale offriamo ai lettori i principali lavori de'nostri artisti, ed aggiungiamo al disegno qualche breve dichiarazione. Ma sarebbe per contrario un vano desiderio di voler parlare altrimenti della pittura napoletana, ed assegnare ad essa quel carattere complessivo che non ha e non può avere nelle presenti condizioni; voglio dire quel carattere che costituisce tutta una scuola. La quale senza lasciar di mostrare quella diversità che sempre deve trovarsi nell'ingegno di ciascun artista, non lascia pure di far travedere una certa unità di forma e rassomiglianza nella mente di coloro che sono nati ed educati sotto uno stesso cielo. Ciò si è potuto vedere un tempo in Italia nelle diverse scuole, come furono la lombarda, la bolognese, la romana, ed anche per breve tempo la napoletana. E questo stesso è un grandissimo aiuto ad intendere e descrivere la storia di un'arte in termini chiari e precisi, come si può

dire delle scienze tutte; perciocchè in esse la diversità delle scuole esprime la diversità della mente umana in ordine ai tempi, e la loro storia si può abbracciare e delineare in modo più facile e con maggior profitto.

In quanto alla pittura mi pare che questo legame intimo e vitale che costituisce una scuola prenda origine da cagioni altissime che quì non è luogo di nominare; e per trovare una scuola, non basta che gli artisti sieno nati ed allevati nello stesso luogo, ed abbiano comuni gli elementi della vita materiale come quelli di respirare la stessa aria ed abbeverarsi alle stesse fonti. A me sembra che in Napoli si possa chiamare col nome di scuola quella solamente de' pittori che fiorirono nella seconda metà del viceregnato spagnuolo. Ebbero quei pittori un certo modo loro particolare e proprio che li segregava dagli altri d'Italia; ma ebbero pure, chi più chi meno, una certa indole comune, molto sentita e vigorosa, che li fa ravvisare per pittori appunto come suol dirsi d'una stessa scuola. Oggi nessuno saprebbe dire lo stesso della nostra pittura, nè per quanto mi affatichi posso rinvenire un certo legame che rannodi i nostri pittori; anzi nell'andare da un dipinto del De Napoli ad uno del Mancinelli, del Guerra o di altro, quasi non vorrei credere che questi artisti sieno tutti nati in mezzo a noi, abbiano avuti gli stessi maestri e sieno stati lo stesso numero d'anni a studiare in Roma.

L'autore del quadro che riportiamo, cavalier Tommaso De Vivo è uno de' nostri artisti di molto nome appresso il pubblico, il quale ammira in esso la grande felicità e fecondità dell'ingegno che invano si desidera in altri. Ma il De Vivo è una prova di quello che abbiamo affermato sui nostri artisti; perchè egli è tanto diverso d'indole di carattere e di modi da tutti quelli che sono nati ed educati con esso lui nella scuola dell'arte. Le cagioni di questa diversità e del difetto di una scuola presso di noi, essendo troppo varie, richiedendo più lungo discorso ci è bastato di accennarle. Ma formeranno il soggetto di un'altra scrittura la quale troverà luogo in questo libro. Ora diciamo che il signor De Vivo oltre alle lodi che merita come uno de' più operosi ed ingegnosi nostri pittori, è stato pure uno de' primi a portar saggi da Roma i quali mostrassero che cosa si potesse aspettare di bene, dopo i pochissimi e deboli pittori che Napoli ha veduti ne' primi trent'anni di questo secolo. Tutti ricordano frai saggi esposti in quel tempo un suo quadro che riportò la

palma sugli altri, e figurava un Diomede che dopo la vittoria discende dal carro, anelante ancora e tutto asperso di polvere olimpica i capelli e la barba. Da quel punto il De Vivo non ha mai lasciato di compiere gran numero di lavori dai quali sono ornate le chiese e le reggie di Capodimonte di Caserta e di Napoli. Ma uno de'lavori più belli del nostro artista è il quadro che riportiamo inciso, e rappresenta un'avventura dell'infanzia di Sisto V Pontefice. Egli fu ben fortunato di avere alle mani un soggetto di tanta bellezza, anzi di quelli che nell'azione del momento da essi rappresentato ti fanno passare innanzi alla mente una lunga serie di anni e di avvenimenti memorabili quanto se ne leggono nella vita dell'uomo straordinario ritratto da lui in quella tela. Ebbe da rappresentare un Sisto V fanciullo, quando la storia lo ricorda a pascolare gli armenti sui campi Piceni donde lo tolse la carità del monaco di san Francesco che andava ad Ascoli. E lasciando quelle campagne, com'egli fece, s'incamminava ad essere un giorno non solamente predicatore e teologo de'primi ma pastore dell'ovile di Cristo, e doveva, rivestito del Gran Manto rimanere nella storia come esempio di fermezza invincibile. Io non so dire se sia opera della nostra fantasia la quale si figura d'incontrare spesso ciò che a lei piace di vedere, ma certamente nell'aspetto animoso e vivace di quel fanciullo ch'io vedo nel quadro, mi par di leggere un'anima non volgare, e direi quasi un'anticipata rivelazione dell'avvenire. E il pittore lo ha così ben collocato nel mezzo ed in piedi e stringendo e poggiando a terra il lungo bacolo pastorale, che tu lo ravvisi subito, benchè così fanciullo, per essere la prima persona del quadro. Sulla sua sinistra gli sta d'appresso una femmina di quelle che indovinano la ventura, la quale nel chinarsi verso di lui e nel guardarlo fiso in volto, gli accenna con la mano la mole del Vaticano che si vede in distanza, mentre un'altra femmina seduta in terra, ascolta con animo atteso il vaticinio di quella errante Sibilla.

Vuole una costante tradizione che veramente al fanciullo Domenico Peretti, mentr'era in così misera condizione, venisse da una di queste femmine indovinato l'avvenire; il quale avvenimento, o che sia frutto di una invenzione posteriore o veramente storico, acquista importanza per l'illustre uomo in persona del quale si racconta. Tale fu il soggetto che trattò il signor De Vivo, con felice successo, parendo a noi di veder riuniti in questo dipinto i diversi pregi che si trovano sparsi in altri dello stesso autore; e per questo lo abbiamo trascelto ad ornamento della nostra raccolta. Anzi possiamo affermare che alcuni difetti de'quali possono venir ripresi i suoi quadri (perchè

*

non è artista al mondo che non ne abbia) tu non li trovi in questo dove la varietà de' colori è pure disposta con tanto accordo, senza che nulla se ne tolga alla ordinaria vivacità dello stile di questo artista. Ed egli ha saputo inoltre accommodare al carattere di quelle figure e di quell'avvenimento anche la scena bellissima, come potranno ravvisare i nostri lettori i quali abbiano desiderio ed occasione di vedere il suo dipinto nella Reggia di Caserta.

CESARE DALBONO.

QUADRO DI M. DE NAPOLI

IN

S. DOMENICO MAGGIORE

Nel coro della Chiesa di S. Domenico Maggiore sopra una parete, posta dal lato dell'altar grande dal canto dell' epistola, rientrante il muro nel coro, Michele de Napoli ha di questi giorni scoperto un quadro sopra uno spazio largo tredici palmi ed alto diciotto, dipinto a fresco, che rappresenta S. Tommaso d' Aquino, il quale medita e scrive la dottrina del Sacramento Eucaristico, circondato il Santo da otto Dottori, quattro Greci, e quattro Latini, facendo eletta tra' SS. PP. di quelli che hanno meglio spianato la via a ridurre in formola l'ardua dottrina.

Intorno al soggetto di questo dipinto ed alle intenzioni del pittore alcuna cosa sotto brevità diremo, come il nostro giudizio ne detta, scevri di arroganza e di cieca parzialità; mossi dall'amor che portiamo a queste bellissime arti. E primamente diciamo che, per la qualità del soggetto preso a rappresentare, il nostro pittore non ha punto esitato di riunir personaggi vivuti in varie età. Imperciocchè egli ha creduto che la idea sola, massima, vitale ed eterna della nostra sacrosanta religione, la quale forma il vero subbietto del

suo quadro, bastasse a giustificare l'operato da lui. Questo concetto altamente metafisico e soprasensibile ci solleva in una regione che trascende i confini del tempo, ed è l'argomento più alto che possa venire trattato dall'arte cristiana. Consentiam di buon grado che sarebbe stata giusta la critica, ove egli avesse preso la sua inspirazione da un avvenimento, e non da un principio; e fosse stato suo proponimento di rappresentare un fatto anzi che un domma: ragioni convincentissime per chiunque non è al tutto digiuno delle scienze metafisiche, dove che conto s'abbia a far del tempo in relazion dell'eterno s'apprende. Oltrechè il concetto ch'egli ha avuto, se lo avesse manifestato servendosi della sola figura dell'Angelico, avrebbe dato in uno scoglio anche maggiore; perocchè gli si sarebbe detto molto ragionevolmente, che non fu S. Tommaso nè il primo, nè il solo (tutto che grande, dichiarato, com'è noto, solennemente da Pio V. Dottore della Chiesa) che trattasse di questa dottrina. Il soggetto del quadro è più l'uffizio del sagramento che S. Tommaso, il quale non di meno è collocato in luogo eminente, e degno di protagonista, perchè principalissimo tra gli altri. E le altre figure rappresentano la tradizione, le autorità invocate de' secoli per la costanza inconcussa della fede cattolica. Innanzi a tale altezza la critica deve tacere.

Abbiam voluto per prima cosa toccare di questa difficoltà per dichiarare l'argomento del quadro, quale per questa parte l'intenzion del pittore, e per così rimuovere in certo modo le spine che ingombrano questo fioritissimo campo. Il Santo è dipinto ritto presso un altare, dov'è il Sacramento. Egli è in atto di scrivere e ristà dallo scrivere come per raccogliere il pensiero e profferire alcuna parola. Il che porge occasione agli altri, che faccia vedere l'indole sua propria ciascuno, con dare alcun movimento nella espression de' volti, che altrimenti non si poteva. E questo assai visibilmente si par nel Crisostomo ch'è quel personaggio che volgendosi ad un altro, nel quale è rappresentato Leone, accenna di dirgli alcuna parola; dove quest' ultimo, cioè Leone, con lo sguardo verso l'opposta parte, è tutto immerso nella meditazione. Così l'artista ci ha dato il dramma del pensiero seguitando le ragioni dell'arte sua: il che si mostra dalle cose già dette e da quelle che appresso soggiungeremo.

Un' altra figura del quadro è Agostino, Santo Vescovo d'Ippona, la cui eloquenza, come acutamente notò un filosofo, non è scevra di difetti, ma lasciando i vizi della sua eloquenza (che qui si rammentano, non per altra cagione se non perchè la eloquenza e la pittura sono arti amendue di espres-

sione, poniamo che adoperino diverse maniere nel manifestare coi proprì mezzi la idea) più da attribuire al tempo che all'uomo; egli ci ha pochi che con lui contender possono in opera di filosofare; chè se a lui molto deve pe' suoi dotti lavori la scienza teologica, molto a lui ancor deve la scienza metafisica. Ben pensò l'artista a fare che appresso immediatamente a S. Tommaso si vedesse S. Agostino: questi due Santi filosofi, giusta il detto di de Gerando, pare che abbiano lavorato pe' secoli!

Era difficile tutte queste cose che desta il solo nome d'Agostino, Dottor della grazia, esprimere col pennello. Il de Napoli vi si è provato. Il Santo seduto si lascia cadere le mani sul libro che tiene disteso ed aperto in grembo, ed ha lo sguardo rivolto all'Angelico in una grandissima aspettazione. Attanasio, l'autor del discorso *de incarnatione verbi*, ritto in piedi, immobile appoggiasi al pastorale con lo sguardo in sè raccolto, persuaso, fermo, incrollabile. Con grande accorgimento il pittore ha fatto che questa figura dal gruppo si sollevasse a mostrare quanta sia l'autorità di quel santo dottore in questa grave dottrina, e quanto egli si adoperasse alla salvezza ed incolumità del domma. Leone con la pompa degli abiti pontificali, dignitosamente assiso, ti manifesta il Pontefice. Crisostomo poi nella movenza bello e grandioso, con barba alla greca, prolissa e coltivata, corrisponde al nome della sua eloquenza che trasse dall'oro. Questi due personaggi sono situati al lato diritto di S. Tommaso. Nel davanti del quadro, ma dall'altro canto è S. Girolamo, singolare dagli altri, con che maestrevolmente s'accenna alla vita da lui menata. Egli svolge e ricerca le antiche carte, quasi a trovarvi la concordanza dell'antico col nuovo.

Ciascuno di questi personaggi ha un tipo proprio, e tutti s'è voluto mostrarli in che relazion fossero l'uno verso dell'altro e principalmente verso dell'Aquinate. Il quale, come a noi più vicino di tempo, il pittore ha voluto che questo essere suo apparisse da certa esteriore urbanità e gentilezza, e però e per questo esser suo e per gli abiti che siamo usi ancora a vedere, di tutti i personaggi quivi dipinti è quello che ha meno idealità.

In generale la composizione, o per dir meglio la disposizion delle parti è bene intesa, circoscritta da poche e grandiose linee, da poche masse risentite: il disegno è altresì grandioso e storicamente severo negli otto Dottori, nudo di lenocinii, più nativamente semplice nella figura dell'Angelico. La prospettiva aerea riesce di un effetto maraviglioso; evitati gli sfumamenti manierati e leziosi: il colore robusto e ben nudrito vi è maneggiato con brio

e disinvoltura. Egli pare che nell'operare a fresco il pittore si abbia imposto una legge di tanto rigore quanto in operare ad olio; senza invocare la scusa della limitazion di ogni mezzo. Ed un quadro a fresco egli pare altresì che sia stata sua intenzione che avesse tutte le qualità che si richiedono in un quadro di museo: più, semplicità, austerità, sobrietà di dipinto: qualità volute in questa maniera di lavorare.

MICHELE BALDACCHINI.



LA CUPOLA DEI GEROLOMINI

DIPINTA A FRESCO

DA CAMILLO GUERRA.

Gli antichi ci saranno sempre superiori nel vasto e nel grandioso, checchè facciamo noi moderni per imitarli e raggiungerli. Era l'elemento di quelle nature per tempra ed elevatezza di molto superiori alla nostra; era lo spirito di quei tempi in faccia a cui i presenti potranno vantare maggiori lumi e maggior acume, ma più larghezza di animo giammai. Laddove l'età che corre si perde, per dir così, nella raffinatezza, qualità inseparabile da una civilizzazione giunta al suo colmo, la passata amava spaziarsi nell'ampio, come suo elemento naturale; finanche il suo piccolo aveva in se una tal quale impronta da addimostrarlo derivazione del grande; e mentre che noi facciamo sforzi per allargar l'orizzonte che ci circoscrive, essi invece duravan fatica nel costringer la mente a rinserrarsi in più esigue proporzioni, ed anche facendolo non falsavan la propria natura.

Basta dare uno sguardo ai loro monumenti ed ai nostri per persuaderci

di questa verità. Dal che si vede quanto sia difficile la condizione di un artista dei nostri giorni chiamato ad innestar la sua opera ad un' altra nata sotto l' influsso di quei tempi grandiosi; tanto più quando quest'ultima è tale per magnificenza e per bontà da esser tenuta a giusta ragione uno degli adornamenti del paese. Qualunque sia il valore di quest' artista, la mano dee tremargli allorquando si accinge a provarsi con i grandi maestri che come tracce del loro passaggio vi hanno lasciato stupendi capolavori; anche pensando che per quanto sia il rispetto e la trepidanza che lo comprende nel por mano all' opera, il fatto solo della esecuzione di questa può appo i presenti ed i futuri valergli la taccia di soverchio confidatore nelle proprie forze. Condizione tanto più difficile per un maneggiator di pennello o di scarpello per non poter egli nemmeno ostentare, come farebbe uno scrittore, quella modestia, falsa o vera che sia, che serve il più delle volte di passaporto a tanti libri nell' epoca attuale.

Non vogliamo che il leggitore traesse da queste parole la troppo rigorosa illazione di dovere un artista rifiutare la propria opera quando è chiamato a compierla in un sito, stato già fortunata palestra di celebrati maestri, e pel solo pericolo che potrebbe correre la modestia di lui. Principî tanto rigidi mal si adattano ad una età come la nostra, che a giusto titolo li qualificherebbe di troppo astratti sofismi; nè è poi nostra intenzione venire a questa conclusione. Tanto più quando il nome dell' artista moderno ha dei diritti alla stima ed all' ammirazione, e può contrapporre una fama giustamente acquistatasi a quell' aureola di che noi ci piacciamo circondare un venerando passato.

Tutte queste considerazioni ci sono venute in mente nello accingerci a parlare del grandioso affresco eseguito da Camillo Guerra nella cupola dei Gerolomini. È generalmente conosciuta la magnificenza di questo tempio, e le ricchezze di arte che racchiude; la sua facciata è del cav. Fuga, ed oltre le statue del Sammartino e del Fansaga conserva dipinti dei principali nostri pittori, come uno Spagnoletto, un Corenzio, un Luca Giordano ec. non che d'un Reni, un Pietro da Cortona, un Tintoretto un Domenichino ed altri sommi. Nel 1846 la cupola, minacciando rovina, fu demolita e rifatta fin dai quattro archi maggiori che la sostenevano; e dove prima era adorna di stucchi e di dorature, fu destinata invece ad essere tutta istoriata a fresco con una sola dipintura. E veramente il Guerra invitato da quei Padri a compiere una opera siffatta era tale da meritare ed addossarsi un sì grave e difficile incar-

co; il quale a quest'ora si può dire affatto terminato. Quale sia stato il concetto della sua opera e quale l'esecuzione è quanto brevemente vedremo.

In un libretto che l'artista ha pubblicato a dichiarazione dell'opera sua troviamo aver egli voluto rappresentare il paradiso dell'Apocalisse. Noi non contrastiamo all'Autore la originalità del suo concetto, ma non possiamo risparmiarci due domande: l'una se l'Apocalisse dell'Apostolo era traducibile in pittura, e l'altra se egli lo abbia fatto. Leggendo la singolare visione del *rapito di Patmo evangelista,* noi non troviamo che i capitoli quarto e quinto i quali possono venir in aiuto del Guerra; anche ammettendo che il libro di cui si parla al principio del capo V.° possa essere la sacra scrittura, cioè le profezie del vecchio e nuovo testamento, come vogliono Origene, Eusebio, e Girolamo citati dal Martini. Il Guerra infatti si fonda sul capitolo V.°, e da esso piglia il tema che svolge nel suo dipinto; ma allora doveva, se mi permette, lasciar da banda tutto quello che urta con questa sua interpetrazione, come a dire il testo dell'Apocalisse che ha voluto innestare al suo dipinto, cioè il propiziatorio con l'agnello, gli angeli proni, i ventiquattro vegliardi in orazione e finanche l'angelo col libro spiegato. A noi pare che in un certo modo questo sia un unire la causa e l'effetto, del che una pruova irrepugnabile è, come osservò un acuto ingegno, aver l'A. replicato due volte Cristo redentore, l'una sotto la figura dell'agnello, e l'altra sotto quella del figliuolo dell'Eterno seduto a fianco del Padre. Lasciamo stare aver egli allargato il tema quando ha introdotto nel suo dipinto personaggi che non si trovano nel nuovo e nel vecchio testamento, ma che appartengono a tempi più a noi vicini; locchè tutto tende a farci conchiudere non esser quel libro il più atto a venire trascelto, una volta che egli si era proposto di rappresentare il paradiso. Come si vede, noi abbiam cominciato dall'accettare la idea del Guerra senza discuterla, come pure era nostro diritto di fare; ma anche ammettendola senza analizzarla si viene a questa conclusione.

Il Guerra dunque stesso è quel che ci nega colla sua opera la possibilità d'interpetrare fedelmente col pennello la visione di Giovanni Apostolo, una volta che ha avuto mestieri di ampliarla. Ma perchè, fra tante fonti, ricorrere a quella che certo è la meno atta a venir resa da un'arte rappresentativa? Se essa, con la singolare sublimità delle immagini e la straordinaria altezza del concetto potentemente misterioso, ha sgomentato perfino i traduttori ed i comentatori, come mai poteva prestarsi all'opera precisa e limitata della pittura? Aggiungi che la interpetrazione datale dal Guerra è tale da mostrare

benissimo poter ei trovare e svolgere da se un subbietto grandioso al par di questo; circostanza che aggrava il suo fallo di non essersi abbandonato alla propria fantasia, che aveva ali sì robuste da sorreggerlo anche ad una grande altezza.

Ad ogni modo il Guerra ha voluto rappresentarci la storia della umana redenzione nella sua beata apoteosi; almeno così ha dichiarato di fare, ed ha fatto. A tal uopo ha ripartito i suoi personaggi in due ordini, moventi dalla Triade Santa con ai piedi l'agnello sul propiziatorio, gli angeli ed i ventiquattro seniori che abbiam detto, e correnti a ritta ed a manca di essa; rappresentando i primi i più memorabili fra gli uomini e donne del vecchio testamento, ed i secondi quelli del nuovo; ordini ognun dei quali è diviso in tre zone che vanno a porre capo al punto opposto, ove vedesi l'arcangelo Michele che scende giù dal cielo con la spada e lo scudo.

Se dovessimo manifestare la impressione che abbiam provata nel contemplar queste istorie, diremmo che ci è spiaciuto veder quelle distinzioni e quella gerarchia semplicemente cronologica, la quale anzicchè la gloria del paradiso ci dà l'idea di un indice di compendio storico. Oltrediechè, non per ripetere quel che da altri si è detto, ma perchè l'ordine delle idee che stiam seguendo lo richiede, essendo la beatitudine di che godono quegli eletti una emanazione della Santa Triade, non è giusto che a quella sian rivolti, come al loro centro di luce e di vita? Senza che alcun di essi perdesse la propria autonomia, ognuno poteva benissimo stare da se, e nel tempo stesso mostrar di trarre da quel principio vivificatore la sua dipendenza; problema che la pittura ha altre volte risoluto. Laddove in questo dipinto molti personaggi sono come indipendenti da tutto il resto, e la Triade che dovrebbe tutti rischiararli e signoreggiarli, ricevuto in mezzo agli altri il suo posto, vi sta quasi solitaria ed abbandonata, senz'altro omaggio che quel di coloro che le si trovano vicino.

Un altro fatto che non possiamo menar buono al Guerra è questo dell'aver egli precisato per così dire il numero de' suoi personaggi; nel mentre che il sito ove era chiamato a compiere la sua opera non solo lo invitava al contrario, ma anche glielo prescriveva. Ed il genere di pittura da lui adoperato era atto piucchè mai a secondarlo in tale divisamento. Non già che egli avesse dovuto semplicemente accennare ed abbozzare, come molti antichi frescanti, ma era suo debito sposare l'un metodo all'altro e far sì che i mille perdendosi nell'immenso servissero, per così dire, di base all'uno; popolare insomma quel soggiorno di figure trasparenti ed aeree, come il limitato no-

stro vedere sa immaginarsi il Paradiso. Così han fatto i grandi dipintori che han trattato sia lo stesso subbietto, sia glorie, assunzioni ec.; giacchè se volessimo finir tutte le figure avremmo non più il Paradiso. Voler popolare il soggiorno celeste quasi esclusivamente di quei personaggi che, dopo il sacrifizio del Figliuol dell'uomo, hanno contribuito a dischiudercelo, come profeti, eroi, apostoli, martiri, dottori, ec. gli è come mostrar le cause senza l'effetto che è nientemeno una parte del genere umano.

Come si vede, la pecca del concetto è stata divisa dalla esecuzione, la quale per eccellente che sia, non è quella che doveva adoperarsi. Il preciso ed il finito non è la norma che dee tenere il frescante che dipinge cupole; rammentiamo quelle famosissime del Correggio, nelle quali « le parti che in lontananza appaiono sì belle sono indicate con pochi segni, ed è formato quasi per gioco quel colorito e quell'armonia che tanti oggetti riunisce in uno » per servirmi delle parole del Lanzi. Aggiungi che, massime in quella del duomo di Parma raffigurante l'assunzione della Vergine, il colore è così dolce e sfumato, e si vien di modo assottigliando a misura che più si eleva, che dalla base di essa formata degli apostoli che guardano maravigliati nel vôto sepolcro di Maria, l'occhio trascorre dolcemente alla sommità, trovandosi come trasportato senza saperlo in una regione eterea, nella quale respirasi altr'aura che non è la terrena. Di tal che la cupola acquista una tale leggerezza che ben rende il vago ed indefinito che si vuol mostrare; e che può essere benissimo stanza di miriadi di anime, le quali diversamente non potrebbervi aver posto.

Abbiamo citato il Correggio non per altro se non pel buon senso che addimostrò nel dipingere su questa specie di fabbriche; giacchè oprando diversamente si cade nello inverosimile, non potendo chi contempla un'opera di tal fatta persuadersi come dei corpi gravi possano reggersi sospesi nel vôto. Ma, ad amor del vero dobbiamo dire che se è uno stile piuttosto robusto quello che primeggia nell'opera del Guerra, v'ha non poche figure e molti bei gruppi improntati di tal dolcezza di colore che l'occhio vi si arresta innamorato. Noi che ne abbiam preso memoria quando abbiamo visto da vicino il suo lavoro, potremmo citarli tutti se il timore di essere soverchiamente lunghi non ci trattenesse; ma speriamo che il lettore ci creda sulla parola. V'ha in queste parti che citiamo tale sobria e dolce armonia di colore e tal simpatica temperanza di tono che ci fa vedere qual sia l'effettivo valor dell'artista; il quale ignoriamo perchè volle a preferenza attenersi ad

una opposta maniera. Quì vediamo la necessità di dire qualche parola su d'una opinione che udiamo maravigliati enunciare nei giorni nostri circa il dipingere a fresco; secondo la quale questo genere toccherebbe la sua perfezione a misura che si avvicinasse al fare ad olio. Certamente chi sostiene ciò sembra sconoscere lo scopo di tal maniera di dipingere; il quale non può essere lo stesso che si propone quella ad olio per loro indole sustanzialmente diversa. Battendo due vie affatto distinte, ognuna di esse riconosce il suo maggiore sviluppo e la sua perfezione in un punto che i grandi maestri hanno già stabilito; ora l' invadere il dominio altrui non può essere indizio di progresso ulteriore. Lasciando da parte la differenza di merito, per discorrere semplicemente del metodo tenuto dagli antichi, compresovi il tanto e giustamente criticato settecento, e quello che odo predicare da taluni moderni, per me dò sempre la preferenza all' antico, come quello che mi fa gustare questo genere di pittura che deve avere una grazia, un brio, una vivacità tutta propria. Non nego che v'ha dei casi in cui la forza e la robustezza di stile posson formare una felice eccezione: ma è il soggetto istesso che deve richiederlo e dirò pure, imporlo. Ritornando dunque a quel che dicevamo, il solo fare a fresco nel modo che abbiamo accennato può raffigurarci condegnamente il soggiorno degli eletti; esso solo può darci quel vasto, quell'immenso, quell'etereo, tutto serenità e splendore, che alcun limite non circoscrive. Pittura essenzialmente celeste, sembra a bella posta inventata per rendere in un'atmosfera di luce quelle tali immagini più aeree che corporali che la mente intravede piucchè sa formarsi compiutamente.

A misura che si eleva dai nostri sensi, la poesia e per conseguenza la pittura sua sorella sembrano disdegnare una finita descrizione; forse perchè memori entrambe che la regione ove si sollevano non è quella de' corpi terreni. Dante che con pochi tratti dipinge sì finitamente gli uomini del suo tempo, vedete come ritrae un angelo:

A noi venia la creatura bella
Bianco vestita, e nella faccia quale
Par tremolando mattutina stella;
Purg. c. XII.

E l'Evangelo: (S. Mat. XXVIII, 3.) *Erat.... aspectus ejus sicut fulgur,*

et vestimentum ejus sicut nix. * Provatevi, e sia pure con i più vivaci e brillanti colori, a terminar queste figure e non saran più immagini celesti, ma corpi terreni.

Avendo citato il Correggio come supremo giudice in tale specie di lavori non si creda che noi napoletani fossimo poveri di queste ricchezze artistiche. Già il Lanfranco dipinse la cupola del tesoro di s. Gennaro, e come si vuole imitò molto il fare dell' Allegri; ma se dobbiam citare un napoletano rammentiamo Luca Giordano, e con esso la cupola di santa Brigida, ove questo grande artista raffigurando il Paradiso armonizzò e sfumò sì bene i colori che nel mentre la detta fabbrica ha appena diciotto palmi di profondità ne mostra almeno quaranta, come osserva ben a ragione il de Dominici. Quegli artisti padroneggiavano l'arte, e sapevano benissimo che dipingendo sopra siffatte volte tale doveva essere il magistero del pennello da far parere che non la pittura seguitasse la fabbrica, ma sibbene che la fabbrica seguitasse la pittura.

Abbiamo esposto così in succinto queste idee, corroborandole di validi appoggi; e crediam che bastino a far conoscere il nostro modo di vedere sul dipingere a fresco, massime le cupole delle chiese. Certo, esse non son fatte per esser viste da vicino; dunque ad altre leggi che tutti gli altri dipinti debbono obbedire, e per disegno e per colore. Del resto questa è una nostra opinione, e può anche stare che c'ingannassimo; ma ci siamo attenuti ad essa per parerci la più ragionevole.

Non dobbiamo però mancar di notare che questa benedetta maniera di dipingere è tutta, o almeno gran parte, di pratica; locchè importa che le teorie valgono ben poco quando la mano non si può sciogliere e formarvisi, come è avvenuto sino a tutto il secolo scorso. Perciò con tutto quello che abbiam notato, dobbiam dire che il lavoro del Guerra è uno sforzo di maestro, avuto riguardo alle presenti condizioni dell'arte. Tutta la composizione è assai ben aggiustata e disposta, una volta ammesso la sua idea e la sua maniera; e se le figure non si distinguono tutte per elevatezza di concetto e poesia di espressione riescono però pregevoli per correttezza e proprietà. Il fare è largo, quasi sempre di buono stile i panneggiamenti; ed il pittore ha risoluto talune

* Era folgore l'aspetto,
Era neve il vestimento.
MANZONI.

difficoltà che ben mostrano quanto sia perito nella parte scientifica dell'arte. Distinguonsi fra gli altri, come abbiam detto, taluni gruppi e personaggi espressi così bene che la loro innegabil bellezza ci ha fatto affacciar tante pretensioni verso di lui. Se egli non avesse delineate quelle figure in cui la mano e l'ingegno di un gran maestro appaiono piucchè mai, la critica sarebbe stata men severa, come quella che disdegna facili vittorie. Aggiungiamo che il metodo da lui tenuto ha dato a tutto il dipinto un non so che di caldo ed ardente, facendo risaltar le tinte gialle là ove avremmo meglio amato veder trasparire le azzurrine.

Non parliamo della lanterna nella cui calotta il pittore ha figurato il cuore di san Filippo Neri, circondato da gigli, emblema di quella congrega; egli la ha, a guisa di tempietto, fatta sostenere da nove angeli nel centro del paradiso, senza pensare che così veniva a dare alla Santa Triade un posto meramente secondario. Nè facciamo pur parola delle otto dipinture espresse su altrettanti scompartimenti del tamburo, rappresentanti le otto beatitudini, nuove a quanto ne assicura il Guerra, ed in cui ha tratto partito da uno spazio angusto e bislungo che mal si prestava a venire ragionevolmente istoriato.

Nel dar termine a questo cenno, che riconosciamo ben superficiale ed incompleto, speriamo che il lettore non ci accagioni di eccessiva esigenza; esso dee rammentarsi che parliamo del Guerra, e con un ingegno come il suo sarebbe un fallo imperdonabile quell'adulazione che con altri potrebb'essere un bisogno. D'altronde non è opera da ognuno questa di cui parliamo: e se ci rammentiamo che Michelangelo diceva esser l'affresco tale arte in faccia alla quale il colorire in tavole o in tela riusciva cosa da giuoco, quì, trattandosi di una cupola, e di una cupola la cui superficie non ha meno di centoquaranta palmi di lunghezza e quaranta di larghezza, è il vero caso di esclamare coll'Alighieri:

Ma chi pensasse il ponderoso tema
E l'omero mortal che se ne carca,
Nol biasmerebbe se sott'esso trema.
Par. c. XXIII.

Aggiungi, e questo è il più, che i nostri artisti non hanno, come una volta, occasioni tanto frequenti di formarsi a questa maniera di dipingere. I maestri antichi, educati a quelle scuole che erano grandi pur nella loro de-

cadenza, per quanto fossero piccoli di valore sempre dovevano ritrarne il fare largo e maestoso, e se non accoglierli interamente, almeno non essere affatto destituiti di quei pregi che formavan la dote ed il retaggio di quelle. Ma oggidì che, per non esservi più scuola, ogni artista è obbligato a crearsi da se il genere, per grandi che fossero i suoi sforzi son sempre l'opera di un solo. Ci sia permesso dunque conchiudere che se gran parte del merito di quelle opere appartiene alle scuole ed ai tempi piucchè agl'individui, adesso tutto il merito che v'è nelle cose presenti ricade per diritto all'autore.

Il certo è che siam tenuti al dipinto del Guerra, come quello che ci solleva dalle picciolezze della pittura attuale, e ci porta col pensiero alle grandezze dell'arte antica. Circendati per lo più da quadri di gabinetto, pigmei come la generazione presente, oppressi da una pittura che sempre più diviene sparuta e meschina, noi dobbiam respirare per necessità in faccia ad un'opera vasta come è quella di cui abbiamo parlato. La quale speriamo che non resti sola, se non siamo condannati a vedersi trascinare nana e rachitica sulle grucce l'arte che adesso si sforza, nata appena, di crescere e pigliar vigoria; sforzi che han d'uopo di essere validamente secondati. E giacchè è vano lo sperare che altri esempi agguaglino quello dato dai Padri dell'Oratorio, giacchè pochi potranno star loro a paro per liberalità di animo a pro delle arti belle, abbiamo almeno fede che non dimentichino interamente gl'ineffabili supremi godimenti che l'arte arreca i nepoti di coloro che chiamavano il Domenichino, il Reni ed il Lanfranco a dipingere la cappella del Tesoro, e che facevan fiorire ai loro tempi una scuola che potè vantare il Corenzio, il Ribera, il Caracciolo e Salvator Rosa.

RAFF. COLUCCI.

GITE

DI SCIPIONE VOLPICELLA

II

ISCHIA — BAGNI — CASAMICCIOLA — LACCO — FORIO.

Essendo dalla natura sospinto a star volentieri tra le persone gentili ed oneste, mi sono nella state di questo anno 1853 condotto più volte nell'isola d'Ischia a visitare un gentiluomo inglese ed una dama napolitana sua moglie, simili a cui per isquisita cortesia e grande amicizia m'è occorso d'incontrar poche coppie sotto le stelle. Ho per siffatta cagione avuto l'opportunità d'osservare quest'isola, la quale, essendo un alto e scabro monte, per le cui falde si posano montagnette, ove più verdeggianti ove meno, può essere figurata, siccome si mostra in una piazzetta di Napoli l'antico simulacro del Nilo, in sembianza di veneranda ed adusta matrona, che, distesa sopra uno scoglio circondato dalle acque, amorosamente riguarda alle liete sue figliuolette adagiate con le cornucopie alle mani su per le sue ginocchia e presso alle vesti all'intorno. Della terra e delle acque di questa regione spesso hanno fatto e tuttavia fanno discorso chimici, geologi e medici con notevole vantaggio delle fisiche scienze: nè manca chi di tratto in tratto, tenendo dietro al Capaccio, ne va ricordando la storia. Onde io, pigliando a narrare le cose che vi ho scorte degne di considerazione nel cammino che corre dal forte d'Ischia a Forio, mi credo nel debito d'avvertire, come, non essendo di quelli che rimescolando e rimestando l'altrui si studiano d'acquistar nome, non farò della terra, nè dell'acque, nè della storia dell'isola motto alcuno, e solo dirò brevemente di taluni particolari, che o sono stati affatto trasandati, o solo un tantinetto e poco diligentemente accennati.

Osservato nel forte d' Ischia come la novella civiltà del secolo decimonono, disfatte o rimosse le stupende vestigia della invecchiata civiltà de' precedenti sei secoli, comincia a mostrarsi nella riedificazione d'un tempio, discesi nel viottolo, che, quasi a testimoniare la potenza dell' ingegno umano a frenar gli elementi, calpesta le acque del mare, e ti mena all'isola con le piante asciutte dallo scoglio del forte. Quindi, compreso da quello indeterminato sentimento di dolore e consolazione che l' avvicendarsi del distruggimento e della rigenerazione produce negli animi, pervenni dopo non molti passi alla città, la quale Ischia, non altrimenti che tutta l' isola, è detta. Fermatomi nella piazza del duomo innanzi ad una meschina fontana, vidi infissa in un muro sotto un orologio e sopra una nicchia una lapide di marmo bianco, ove si leggono queste parole intagliate.

D. O. M.

Aquam . ex . fonte . Buceti
ad . IV . m. p. publico . aere . derivatam
labroque . ex . tiburtino . lapide . ornatam
et . turri . in . qua . concilia . fierent . adposita
addito . horario
decuriones . pithecusani
utendam . fruendam . civibus . dederunt
a. MDCCLVIIII.

A me, cui non è venuta ancor meno l' immaginativa, parve vedere a quella novella vaghezza d' *horario* in cambio d' *horologio* saltar la muffa al naso di monna Filologia, e leggere quel *turri in qua concilia fierent* nelle carte

Del libro che il preterito rassegna.

Il duomo d' Ischia, stato lungamente chiesa de' frati dell' ordine di Santo Agostino e succeduto presso a quaranta anni addietro all' abbandonato duomo del forte, è un sufficiente edificio a croce latina ed a tre navi, con tribuna in testa e porta a piede nella maggiore e nelle minori due navi. Il numero tre, mistico sì per gli antichi pagani e sì per i presenti cristiani, s' incontra eziandio negli arcuati vani delle laterali due navi in dirittura delle

arcate della nave del mezzo. Sono questi vani, eccetto il primo che entrando si trova nella navata sinistra, cappelle con altari di marmi di più colori. Di marmi di più colori sono altresì l'altar maggiore, e quelli delle laterali e piccole due tribune e de' due cappelloni della crociera, e le balaustrate della maggiore e delle due minori tribune. Ai fianchi di parecchi altari ed in altri siti s'osserva un'arme di marmi commessi, ch'è in campo bianco o d'argento un cuore fiammeggiante sostenuto da fiamma di color vermiglio. Presso a quest'arme sta impresso uno degli anni 1833, 1834 e 1836 con l'indicazione del vescovado dell'isola. E qui bisogna avvertire, che l'anno 1645 la città d'Ischia, la quale era in quel tempo nel forte, aveva per arme, siccome si mostra nella descrizione del reame di Napoli d'Ottavio Beltrano, un mucchio di dieci monti, cinque sopra cinque, sostenuto dalle acque, con una regal corona al disopra. Si vuole por mente alla fonte battesimale di marmo bianco allogata nel vano, che è primo entrandosi a mano manca. A questa fonte adorna di quattro scolpiti capi di cherubini sottostanno tre congiunte ed addossate statuette, l'una delle quali tiene la bilancia e la spada, porta l'altra la serpe ed il libro, ed ha la terza le braccia, per usare alcune parole del carme di Claudiano nelle nozze d'Onorio e Maria,

. . . *lanigeri suis ostentantia pellem.*

Lasciando il discorrere delle due prime statuette, le quali per i loro simboli chiaramente appariscono le immagini della giustizia e della sapienza, non si deve tacere della terza statuetta, che giudico, a dirla secondo il sistema di quell'altissimo e dottissimo intelletto di Cataldo Iannelli, un troposchema ideosintetico della magnanimità, perciò che Claudio Mignault, commendando l'emblema di Milano trovato dall'Alciato, c'insegna, che la pecora per la lana indica la copiosità, ed il porco per lo strepito il risuonar della fama. Sta la fonte sotto un baldacchino fatto in volta, sostenuto da quattro basse colonne lavorate a larghe e concave spire, per le quali sono intagliati mazzetti di fiori e mazzetti di foglie. Di mazzetti di foglie è composto il capitello dell'una delle anteriori colonne, laddove il capitello dell'altra è composto di mazzetti di fiori: e nel mezzo delle facce di questo capitello e di quello sono scudetti sannitici, ove si vede l'arme d'una fascia, e spesso l'arme di tre sbarre rilevate al disotto e d'uno stivale abbozzato anzi che inciso al disopra. Il che ricorda la storica famiglia dei Cossa o Coscia,

la quale ebbe anticamente l'insegna, siccome afferma Francesco de' Pietri, d'un campo partito in fascia, vermiglio al disopra, e d'argento al disotto con tre bande verdi, e dipoi vi aggiunse lo stivale d'oro nella superior parte del campo. A somiglianza dei descritti due capitelli di marmo sono fatti di stucco quelli delle due posteriori colonne. Sicchè è giuocoforza attribuire l'opera di questo battistero al secolo decimoquarto, in cui l'architettura e la scultura, smarrito il buon modo antico, si mostravano, secondo la qualità degl' ingegni che vi attendevano, simili a vispe e capricciose fanciulle: il che se le fa ai critici riputare inferiori all' architettura e scultura del secolo decimosesto, le quali, essendosi ritrovata l'antica miglior maniera, furono simiglianti a discrete ed eruditissime donne; tanto le fa giudicar superiori a quelle sformate e disordinate de' secoli decimosettimo e decimottavo, ed a quelle secche e troppo imitatrici degli ultimi tempi, quanto è da preferire il singolare al deforme, ed il lavorar d'invenzione al copiare dagli altrui originali. E qui è a proposito il dire, che, narrandosi essere state queste colonne e statuette del sacro fonte trasportate nel presente duomo dall' antico del forte, le si può credere spoglie del superbo sepolcro di marmi elevato in quello, secondo che narra il soprannomato de' Pietri, a Giovanni Cossa d' Ischia, milite protontino e signore dell' isola di Procida, passato nel 1343 dalla mortal vita all' eterna. Sono in questo duomo d'Ischia parecchi dipinti di Giacinto Diano, il quale, come che avesse seguito il cattivo vezzo delle forzate e contorte attitudini delle figure ed anteposto al gagliardo colorito uno scialbo e leggiadro, fu tuttavolta de' migliori che dipinsero nel reame di Napoli nella seconda metà del secolo scorso, in cui tanto declinarono le arti, che fu proprio una vituperevole maledizione. E forse non mi diparto dal vero congetturando che a siffatti dipinti del Diano cedettero il posto altri eccellenti dipinti, perciò che nella sagrestia di questa chiesa tuttavia si conserva una sì bella tavola del simbolo di San Giorgio a cavallo col trafitto dragone e con la liberata donzella, che qualche intendentissimo della storia della pittura sostiene essere della valorosa scuola di Andrea di Salerno, che fu degli ottimi discepoli del divino Raffaello. Vi si vede ancora fitta in un muricciuolo, onde la maggior tribuna è divisa dalla minore sinistra, una pregevolissima tavola di san Tommaso inginocchiato innanzi all'altare del Crocifisso con bella prospettiva di chiesa e coi frati che osservano di lontano. Parecchie lapide con armi ed epitaffi, molte delle quali forse già furono nel primiero duomo del forte, si vede in questo tempio, e massime nel pavimento della maggior tri-

buna, che per avventura troppo tornerebbe sazievole il minutamente descrivere. Ma non posso tenermi di riferire la seguente iscrizione, piena, per usar le parole d'Aulio Gellio, *superbiae campanae*, la quale si legge in una lapida allogata nella nave del mezzo innanzi all'usciuolino della balaustrata della tribuna, e fa temere, chi ben considera, non s'abbia a rinnovar *la vendetta del superbo strupo.*

D. O. M.

Hic Diis atque Filiis Dei excelsis
honore doctrina meritis
natura mortalibus
commune manet sepulchrum.
Sic nemini parcis amara mors.

A me quasi pare che l'autore di queste parole, ricordando che gli uomini, nel tempo che composti d'anima e corpo vivono in terra, debbono rendersi, secondo la sapiente espressione del beato apostolo Pietro, *divinae consortes naturae*, abbia giudicato lecito usar la frase detta da Dio ai giudici *Dii estis et filii Excelsi omnes*, che si trova nel salmo LXXXI, e sia poco giudiziosamente, trattandosi de' corpi disgiunti dall'anima e seppelliti, trascorso con Lucifero a dire, come narra il profeta Isaia, *Ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo.* Nè vale il rammentare il *Deum te igitur scito esse* del sogno di Scipione, perciò che saviamente Macrobio interpetra quelle parole, affermando, che gli antichi filosofi e Tullio dettero alla sola anima dell'uomo il nome di Dio per la simiglianza delle prerogative, con le quali par che l'anima imiti Dio; e però al *Diis* attribuito agli uomini, cioè alle loro anime, empio è l'aggiugnere *natura mortalibus* e *commune manet sepulchrum.* Onde stimo opportuno il ripetere ciò che si legge aver detto un giullare ad un altro in una delle cento novelle antiche: *Or cui chiami tu Iddio? egli non è ma che uno.*

Alquanto più innanzi, presso che incontro al duomo, sta un'altra chiesa, detta la Collegiata dello Spirito Santo, con la sacra immagine della colomba scolpita di basso rilievo in marmo bianco nel prospetto sopra la porta. Questa chiesa, fatta *ex aere nautarum* secondo che nella sua volta si legge, è ad una nave sufficientemente spaziosa con un cappellone ed una cap-

pella per ciascuna banda, con gli altari e con la balaustrata della tribuna di marmi di più colori. Tra i quadri, che vi sono sospesi, convien notare quello delle anime del Purgatorio che pregano alla Madre di Dio seduta sopra le nubi, lavorato, secondo che direbbe il Vasari, miracolosamente da Paolo de Matteis, ed allogato in sull' altare del cappellone al lato destro della tribuna: quello di Nostro Signore tra i suoi discepoli, posto in alto al lato manco dell' organo sopra la porta: ed una piccola tavola della discesa dello Spirito Santo in lingue di fuoco dentro il cenacolo, che sta nel fondo della sagrestia e ricorda la buona scuola del Sanzio d'Urbino. Ma chi desidera scorgere che possano l'ignoranza e la goffezza congiunte insieme, deve por mente al nome d'Alessandro Fischetti con l'anno 1831 sottoposto nella volta della nave ad un dipinto, in cui si vede rappresentato Gesù ritto sulle acque del mare distendere, in conformità della narrazione di san Matteo, la mano e prendere Pietro presso a sommergersi al cospetto de' discepoli raccolti nella navicella travagliata dalla tempesta. Tra le immagini de' quattro evangelisti, che sono con poca ragione condotti negli spigoli della cupola, notai san Luca in atto di ritrarre in tela Nostra Donna: e rammentando le dispute intorno alla facultà del dipingere attribuita per tradizione a questo medico, elegante scrittore e divino narratore della vita del Cristo, pensai che per aver quegli più largamente che gli altri tre evangelisti discorso le cose concernenti alla Vergine Madre, assai bene se ne può metaforicamente chiamare il pittore, non altrimenti che fu detto Omero dal Petrarca

Primo pittor delle memorie antiche.

Da ultimo, quasi a testimoniare la ruina delle magnificenze terrene, osservabile è in questo tempio il capitello corintio d'un' antica marmorea colonna, posto ad uso di sgabello presso la porta.

Lasciate stare altre cose di poca importanza, ed uscito della piccola città d'Ischia, come fui dopo breve cammino al villaggio de' Bagni, m'introdussi nella parrocchiale sua chiesa, la quale è d'elegante forma ovale, ed ha tribuna e quattro cappelle. Vi si vede a pie' del fonte battesimale e sopra le due pile dell'acqua benedetta scolpito uno scudo con dentrovi l'arme del luogo, cioè una corona sopra un piantato monte a tre cime. Vi si legge ancora al sommo della porta la seguente iscrizione.



Guerra dis. Benv. d'Enea inc. Luigi ...

ANGELI E SENIORI

... Cupola dei Gerolomini

A Dio Ottimo Massimo
alla beatissima Vergine delle Grazie
alla eterna requie delle purganti anime
ed al pubblico comodo
nella villa de' Bagni
la fedelissima città d' Ischia
che ne gode il patronato
soprantendente l' ill. sig. march. di Vatolla
D. Francesco Vargas Macciucca
con la diligenza e cura del dott. D. Ferdinando Baccalaro
avvocato dell' isola
negli anni del Signore
MDCCLXXXI
questo tempio dedica e consacra.

Il contento prodottomi dalla favella italiana usata in questa iscrizione l'anno 1781, quando ancora l'ignoto latino s' insegnava ai fanciulli con grammatiche dettate in latino, mi venne amareggiato e volto in sollazzo ad un tempo, osservando il *pubblico comodo* messo alla pari con Domineddio, con la Vergine delle Grazie e con la *requie* delle anime del Purgatorio. Così fatta iscrizione e quella riferita del duomo d' Ischia sembrano ispirate dal gigante Tifeo, la cui smodata superbia fu fiaccata ed oppressa *Jovis imperiis* sotto questa isola d' Inarime.

Laddove la verdeggiante e sinuosa valle della città d' Ischia, traversata dal ferrugigno torrente dell' ultimo vulcanico incendio dell' isola, è chiusa verso la plaga dell' occidente dalle colline che l'attorniano sino al mare, s'erge sopra un poggetto l'ornatissima regal villa, tutta cinta di fioriti ed odorosi giardini, che ordinatamente digradando discendono presso alla riva d'un limpido e vago laghetto, il quale al presente, tagliato quel po' di terra che il separava dal mare, è in sul punto di trasmutare affatto nell' artificiosa comodità d' un porto la natural sua bellezza. Quindi per le falde di montagnette, ombrate da pergolati di viti e da boschetti d'aranci, castagni ed ulivi, si muove la via: la quale, tramezzando di tratto in tratto vulcanici borri, il cui pristino orrore si vede per la vetustà dell' origine dall'agricoltura addolcito, procedendo quasi sempre a cavaliere alle piagge dell' isola, e discendendo da

ultimo fra ardenti fornaci di mattoni, tralignata progenie di quelle di vasi che, anzi che le bertucce, generarono secondo alcuni il greco nome di Pitecusa, mena dopo il corso d'intorno a due miglia ad un aggregato di casette in sul lido, che dicesi la Marina di Casamicciola.

Entrato nella piccola e rettangola chiesa parrocchiale di questa borgata posi mente al ternario numero degli altari di marmi, torsi lo sguardo dagli sconci e mostruosi dipinti soprapposti agli altari, e fui forte compreso dal desiderio che il volgo intendesse il latino, leggendo queste parole intagliate in marmo nel mezzo del pavimento.

Siste navita
qui delubrum istud collato aere struxisti.
memento
hic intro labor hic quoq. fortunae manebunt:
consule
pie vivere, ut sancte obeas feliciterq. resurgas.
A. R. S. MDCCCXXIV. m. m. f.

Dalla marina di Casamicciola ascesi alle soprastanti colline, tra le quali in uno stretto piano, ove corrono e spicciano acque salutarissime, i gentiluomini napolitani del Pio Monte della Misericordia innalzarono l'anno 1605 co' danari di Fabio Pignatelli de' marchesi di Cerchiara e rinnovarono nel 1778 uno spedale a pro dei poveri infermi, e presentemente con tanta solerzia s'edifica e chiesa e terme e case e strade, che vi si vedrà in breve tempo un ragguardevol villaggio. Essendomi proposto di riferire le cose non osservate dagli altri, lascio il far larghe parole dello spedale, una cui descrizione fu data per Giuseppe Palma l'anno 1847 alla luce, e mi ristringo a pur dire quello che seguita. Vi si scorge l'arme del Pio Monte della Misericordia, cioè di sette monti congiunti, con una croce al colmo del più alto ch'è in mezzo, e con le lettere *F. A. E. O. G.* ne' cinque monti mediani: il che per fermo significa, se non mi si fa velo al giudizio, le sette opere della Misericordia fecondate dalla religione del Cristo, col motto *Fluent ad eum omnes gentes*, che si vede intagliato in Napoli sopra il portico della chiesa del Monte della Misericordia. Sotto un oriuolo a sole vi si legge presso all'ingresso dello spedale:

Sensim sed propere fluit irremeabilis hora ;
Consule ne perdas absque labore diem :

consiglio che certamente sarà da pochi abbracciato. E nella chiesa dello spedale, la quale è rettangola ed ha tre altari di marmo, si conservano due buone tavole: l' una all' altar maggiore, l' altra dentro la sagrestia. Quella dell' altar maggiore è del busto della Vergine Madre con Nostro Signore bambino al collo dentro un quadro, il quale vien sostenuto in compagnia d' alquanti angeletti da san Girolamo, che sta quasi del tutto nudo, mostra in una mano la pietra onde in Calcide percuotevasi il petto, ed ha presso ai piedi più libri e l' anacrologico porpureo cappello de' cardinali. E quella della sagrestia è del busto di Dio Padre, maggiore che il naturale degli uomini, condotto con tanta maestria e con sì maestosa e viva attitudine, che si può bene attribuire al felicissimo secolo del risorgimento delle arti in Italia.

Alquanto più sopra, ove il maggior monte Epomeo s'avvalla in piccolo spazio presso la cima d' una montagnetta, si distende il paesello, che volgarmente è detto Casamicciola, ed ha tolto il nome dalla casa d' una famiglia Nizzola che dapprima vi stette. Nella piazza di questa terricciuola surge la decente facciata della chiesa parrocchiale intitolata a Santa Maria Maddalena. A croce latina è la chiesa, a tre navi, e con la tribuna girata in mezzo cerchio alla maniera dell'antica basilica de'gentili greci e romani. Il che ricorda il manubrio della geroglifica croce egiziana, la quale, secondo Rufino d'Aquilea e più altri, s'interpetra la vita avvenire. Tre sono gli altari nella crociera, cioè il maggiore della tribuna e quelli de'laterali due cappelloni: e tre sono le cappelle co' loro altari in ciascuna delle minori due navi. Tutti gli altari e la balaustrata della tribuna sono di marmi di più colori. All' un fianco ed all'altro dell' altar maggiore sta dentro uno scudo l' arme d' un campo bianco o d' argento con una fiamma vermiglia sopra tre monti verdi: il che forse significa le vulcaniche e coltivate colline di Casamicciola. Ci ha in testa della tribuna appiccato al muro in alto un assai bel quadro di santa Maria Maddalena menata dagli angeli al cielo, a cui quella tien fissi gli occhi, coprendo col bellissimo braccio destro il tumido petto, e sollevando nella palma sinistra siccome il mezzo di sua salute l' alberello dell' olio odorifero. Sospinto da me a vedere una così fatta immagine il valoroso dipintore Camillo cava-

lier Guerra, che si trovava nell' isola, si compiacque permettermi di riferire ch' ei la stima opera del cavalier Giacomo Farelli, il quale fu degli eccellenti nostri pittori del secolo decimosettimo. Ci ha ancora all' un lato della porta un dipinto di Nostra Donna col bambino Nostro Signore in braccio sopra san Sebastiano legato all' albero e san Rocco impiagato, con aureole dorate e con l'anno 1565, che si vuole per la sua bontà giudicare della nobile scuola del salernitano Andrea Sabbatini. E ci ha all'altro lato presso alla porta anco un pregevole dipinto dell'abate santo Antonio inginocchiato tra i ritti san Matteo apostolo e san Vincenzo martire sotto il busto della Vergine Madre col divino pargoletto in sul seno, che conviene attribuire al secolo decimosettimo. Ma, quasi perchè meglio s' argomenti intorno alla bassezza, in cui dai secoli decimosesto e decimosettimo venne presso noi la pittura nel secolo decimottavo, si legge il nome d'Antonio Sarnelli sotto un dipinto di santo Antonio di Padova di brutto disegno e di peggior colorito nella terza cappella, andando verso la tribuna a man ritta. Tra le lapide disposte per il pavimento è una nella crociera con arme al disopra ed epitaffio al disotto, che stimo per la sua singolarità meritevole di speciale menzione. È l' arme una fascia distinta di tre stelle a sei punte, alla quale soprastanno una luna crescente nel mezzo e due stelle a sei punte nei lati, e sottostà una pecora, detta volgarmente manso, andante sopra tre monti congiunti. L' iscrizione, la quale

Qual' ella sia parole non ci appulcro,

è questa che seguita.

Maria Francesca Mansi
umil modesta e pia
a' suoi amorevole e benefica
de' poveri l'amica
ver tutti affabile e cortese
tra lo splendore dell' augusta corte
sol di claustral virtude vaga
e d' ogni vanitade schiva
di camerista nell' orrevol posto
l' alto favor mertò-di più regine

ed in quest' isola
u' già riebbe la salute
e invan sperolla poi
del giusto nella pace
terminò i giorni suoi.

A perenne memoria
il dolore
della sorella e de' fratelli
questa lapide
pose.
Nacque in Napoli il dì 13 novembre 1795.
Morì in Casamicciola il dì 31 agosto 18...

Discendendosi di Casamicciola verso maestrale si giugne ad una verdeggiante valletta in pendio, ove s' insinua il mare e fa piccolo golfo, la cui leggiadria viene accresciuta da uno scoglio in guisa di grosso fungo che vi si bagna nel mezzo. In sul lido ed alquanto su per le circostanti pendici è un paesello, il quale si dice Lacco, forse dalla lacca in cui si ritrova, ed è di tanto uniforme vaghezza che invoglia l' animo a contemplarlo e ricercarvi il riposo. Due chiese vi si vuole principalmente osservare: l' una quasi nel mezzo del paesello in sul lido: l' altra all' estremità occidentale a pie' d' un monticello che si dice di Vico. La prima, intitolata alle Anime del Purgatorio, ha in sulla porta l' arme di tre stelle filanti sopra un albero piantato in cima d' un monte della casa de' Monti Ravelo, ed è di sì goffa e disordinata architettura che non so dirla se ad una od a tre navi. Ci ha vecchi e laceri dipinti degni di miglior sorte, tra' quali mi par notevole quello di san Sebastiano messo in mezzo da' santi Giovanni battista ed Andrea apostolo, che sta nella tribuna incontro al corno dell' evangelo. Meritevole ancora di qualche lode è il quadretto di figure picciole soprapposto all' altare all' un de' capi della crociera, il quale è della predicazione di san Vincenzo, lavorato, come vi si legge al disotto, nel 1724 dal Siscara. Ma ciò che veramente rende questa chiesa importante, è un marmoreo simulacro della civile teologia de' gentili, che vi si trova, entrando a man destra, sottoposto siccome piede alla pila dell' acqua santa. Questo è, senza por mente alle ciance del dottor fisico don Francesco de Siano, il pilastrino simbolico di Mercurio sottomesso al

busto dell'Ercole barbato con la pelle del leone sul dorso e con la clava nell'una mano, cioè l'Ermeracle, che gli Ateniesi collocarono nei ginnasi ed i Romani accettarono, ad indicare, siccome narra Ateneo, che col congiungimento della bene espressa ragione rappresentata da Mercurio e della forza rappresentata da Ercole è solo possibile il regolare reggimento de' popoli. Nell'altra chiesa, la quale è al di fuori più che al didentro decente, ed ha, oltre all'altar maggiore, tre altari per ciascun lato, si vuol notare due cose. L'una è in testa della tribuna un moderno quadro del santo dottore Agostinó in atto di calpestar l'Eresia scrivendo ciò che la Romana Religione del Cristo gli va dettando, fatto da un Filippo Balbi, il quale vi si mostra affatto lo stesso artefice, che adornò alquanti anni addietro di fauni le bande della porta alla bottega dell' aromatario Profeta in Napoli incontro al Museo. L'altra è la latina iscrizione posta nel pavimento sopra la sepoltura de' visceri del siciliano Francesco Landolina duca della Verdura, andato l'anno 1786 a vita più salda. Ma non mi avrebbero le dette due cose sospinto a far discorso di questo tempio, se non gli stesse congiunto al lato manco una pulita cappella, ove si crede, non senza opposizione di molti, che in sul cadere del terzo secolo della Chiesa una pietosa Lucina seppellì il corpo dell'africana santa martire Restituta, quivi menato dall'angelo nella barca. Presso all'uscio di questa cappella sta infissa nel muro ad uso di pila dell'acqua benedetta la piccola urna di marmo bianco fatta dalla liberta Tiche ai mani del benemerito suo consorte Lucio Feno Ursione, della quale è stato de' primi a discorrere il sopraccennato dottor fisico don Francesco di Siano. I due cornuti capi d'arieti o caproni, che sono scolpiti agli estremi della faccia dell'urna, mi fanno raggirar per la mente, come il becco distruggitore de' germogli delle viti è acconcio a significare la morte distruggitrice delle vite degli uomini: come non si può filologicamente considerare i dei Mani senza la famiglia, la cui propagazione è rappresentata dall'irco incontinente: come Bacco, il quale ebbe il caprone e l'ariete per simboli, fu, secondo il Protreptico di Clemente Alessandrino, lo stesso che Plutone, la cui consorte Proserpina nacque dai granelli dell'ariete gittati da Giove nel grembo di Cerere: come si vede dipinte negli antichissimi vasi funebri e sepolcrali le storie del cabirico Bacco, cioè del nume, col quale riposatamente e soavemente si stanno le anime de' defunti: e come, volendosi prestar fede agli studi di valenti glossosofi, capra e fortuna, capra e sterpamento, capra ed espiazione, ariete e Dio, capo d'ariete e principio di memoria e di nuova vita, agnello e divina

manifestazione del vero, irco e propagazione, corna e cominciamento di luce, sono significati di voci provvenienti da comuni radici nella primitiva lingua semitica. Ma già mi par di vedere taluni cipigliosi baccalari rizzarsi dagli accademici loro scanni e gridarmi: Chi se' tu, profano, che ardisci di profondarti nel nostro cripticismo archeologico? Ed io, che per semplice amore e non per professione o guadagno attendo alle lettere, commosso a tanto grido mi arresto, e lascio la cura di largamente trattar queste cose, non che della disputata greca iscrizione impressa nel monte di Vico, ai chiarissimi Agostino Gervasio, Bernardo commendator Quaranta, Domenico Guidobaldi, Giacomo Rucca, Giovanni canonico Scherillo, Giulio Minervini, Giuseppe Fiorelli, Onorato d'Albret duca di Luynes e Troiano conte Marulli, i quali, altrimenti che quelli, disposando al sapere l'urbanità ed onorandomi della loro amicizia, m'incitano a pubblicare, quando l'opportunità mi si porge, le svariatissime memorie del corso ed incivilimento delle nazioni, senza la cui piena conoscenza mai non potrà splendere la fiaccola della storia ideale eterna del genere umano.

Ripresa la strada maestra, la quale, dopo essere alquanto salita dalla marina di Casamicciola, ove l'ebbi lasciata, traversa e dismonta la prossima montagnetta, e, corso presso che un miglio, si trova a Lacco alla riva del mare, mi detti ad ascendere con quella per le falde d'un monte detto Marecoco, poste a cavaliere d'una piccolissima e coltissima vallettina, che giace al pie' manco dell'isolato monticello di Vico, e lascia vedere non senza diletto il mare all'un suo confine ed all'altro. Quindi, valico il Marecoco, mi si spiegò innanzi una bellissima e più larga vallea, chiusa a levante dai monti, e bagnata ad occidente dalle acque del mare, la quale ritiene il nome dalla terra di Forio, che in sulla sinistra sua punta s'eleva e biancheggia. Giunto che fui a questa maggiore e più popolosa terra dell'isola, entrai in molte chiese, le quali ove volessi minutamente raccontare, tornerei, rivangando un medesimo campo, noievole più che troppo. E però imprendo a far come quegli, che,

Poggi ed onde passando, e l'onorate
Cose cercando, il più bel fior ne colse.

Nella chiesa di Santo Vito, ch'è l'una delle due parrocchie di Forio, si vede nel pavimento della maggior navata l'arme della terra, ch'è un cam-

po azzurro col giallo fior dell'ortensia piantata sopra un verde monte a tre cime. Il che, siccome ho fatto ragionando degli altri luoghi, per tanto riferisco, perchè spero che chi non è sì privo d'intelletto da desiderare il pieno rinnovamento della barbarie e della vita bestiale, non istimerà vano ai nostri giorni, in cui poco discretamente si dileggia chi fa conto delle armi e de' distintivi delle famiglie, il ricordare almeno le insegne, onde una città, ch'è l'aggregato di più famiglie, si ravvisa e si distingue dalle altre. In questa chiesa di Santo Vito mi par molto notevole ancora un bel dipinto della Sacra Famiglia, sotto cui si legge il nome di Anna Maria Manecchia, che, quantunque dal de Dominici non ricordata e dal Grossi, si vuole essere stata discepola del Solimena. In un'altra chiesa a tre navi, detta di Santa Maria di Loreto, la quale ha le facce de' pilastri adorne d'incrostature di marmi, si vede più tavole col nome di quel Cesare Calense della provincia di Lecce, fiorito in sul principio del secolo decimosettimo, di cui fa il de Dominici molte lodi ed indica una sola opera di pittura dentro una chiesa di Napoli. Ma più che questi due templi, i quali sono i principalissimi di Forio, degna di considerazione è la chiesetta della famiglia dei Règina, la quale è di tanta e sì ricca eleganza, che assai bene starebbe unita al palagio d'alcuno de' più magnifici signori che si sapesse nel Reame. Vi è a diligentemente osservare sì la chiesetta e sì la sagrestia, ed a notare alcun che intorno alla sua sepoltura. La chiesetta, ch'è di forma rettangola, ha le mura coperte con croste di pregiatissimi marmi, le due pile dell'acqua benedetta di marmo bianco lavorate assai sottilmente, ed il mezzo busto d'un Gaetano Règina maestrevolmente scolpito di mezzo rilievo in un tondo. Lo splendore di queste cose, le quali, non ostante la loro maniera consona all'imperfezione dello scorso secolo decimottavo, chiaro appalesano

La man che obbedisce all'intelletto

dell'ottimo artista, rimane in parte offuscato da una brutta immagine di san Filippo Neri, ch'è sopra l'altare, tinta piuttosto che dipinta nel 1776 da Antonio Sarnelli di poco avventurosa memoria. Nella sagrestia per l'opposito sta un quadro eccellentemente disegnato e colorito di Nostro Signore tratto con la croce addosso al Calvario, di figure sino a mezza coscia, sotto cui è notato il nome del fiamingo Giovanni Don, le cui opere non si sa spesso distinguere da quelle del famosissimo suo maestro Giuseppe di Ribera detto lo

Spagnoletto. Sono ancora nella sagrestia due stupende sculture di tersissimo marmo bianco, l'una incontro all'altra, lavorate da quel Giuseppe Sammartino, che, nato intorno al 1728 e morto nel 1800, ha fatto in Napoli fede della virtù dell'ingegno ne' tempi della decadenza delle arti. L'una di queste sculture è la statua della Religione del Cristo, figurata siccome donna anzi piccina che grande, panneggiata e velata, la quale, in atteggiamento poco acconcio, calpesta col pie' sinistro sopra la pietra quadra della Chiesa la maschera dell'ipocrisia e le carte delle false dottrine ed i serpentelli de' vizi, sostiene con la mano stanca una croce di tronchi posata sopra il libro degli evangeli a cui sottostanno ritte le mosaiche tavole della legge, solleva con la destra mano il cuore fiammeggiante della carità, ed'ha presso al pie' dritto il profano amore bendato e senza ali rovescio e capovolto. Il nome dello scultore e l'anno 1786 si legge all'un lato nell'orlo superiore del piedistallo, il quale ha le facce ritondate, si vede listato d'oro, ed è adorno d'una storia di vecchi e donne con lampade egregiamente condotta di basso rilievo. Questa opera, che per essere ricca di simboli e con grande diligenza eseguita si debbe col cadavere di Nostro Signore avvolto dentro il lenzuolo nella cappella de' principi di San Severo e col sepolcro del principe di San Nicandro in Santa Maria della Stella in Napoli annoverare tra le nobilissime sculture del medesimo autore, troppo s'allontana, secondo la maniera del secolo decimottavo, dalla semplicità e purgatezza del concetto, con cui Luigi Persico, imitando la grandiosità se non l'esquisitezza di Fidia, ha recentemente modellato una statua della Religione del Cristo, la quale è di donna matura, gagliarda, bellissima, con raggi uscenti intorno del capo, con largo panneggiare e pieghe severe, e con gli occhi rivolti al vertice d'un'alta croce ch'ella col braccio manco ricigne e sostiene. L'altra scultura, fatta di linee miste e con listre d'oro, è la pila dell'acqua sotto un piede che sostiene una lapide. Ha questo piede scolpito nella faccia assai bene di basso rilievo in un tondo il mezzo busto del sacerdote Pietro Règina fondatore della chiesetta, e sottostà alla figura d'un nudo fanciullo, in cui si dice ritratto di naturale il nipote ed erede del fondatore. La storia della descritta chiesetta è narrata nella seguente iscrizione posta nella lapide:

Qui se suaque omnia Deo. o. m.
inde a teneris vovit ac destinavit,
pridem sacellum hoc secundum Deum

d. Philippo Nerio dicatum
a fundamentis excitari,
tum deinde elegantiori omne genus
supellectili signis argentiis
tabulis scite pictis
instrui ditari inlustrari,
denique his nondum adquiescens
statua Religionis marmorea
exquisite operoseq. elaborata
conlocupletari insuper curavit
Petrus Reginaeus Nicol. i. c. f.
sacerdos pithecusanus
anno a C. n. MDCCLXXXVI.
Heus tu quisquis es,
in Religionis maxime signum
oculos fige tuos:
si parum adhuc pietatem coluisti,
illud contemplatus
adprime religiosus abibis.

Per ciò che concerne al familiar sepolcro ch' è in questa chiesetta, ove si consideri ch' ei si trovi al livello delle attigue camere e sale de' Règina, s' ammira l'accorgimento, con cui, senza uscire da' termini della religione cristiana, sono stati imitati i prischi Egiziani ed Italiani, i quali usarono di conservare nelle loro case i cadaveri degli amati congiunti. E qui mi pare da ultimo, prima ch' io ponga fine a questa relazione, non doversi tacere, che nel pavimento d' una loggetta, onde si passa dalla sagrestia all' abitazione dei Règina, si vede dipinte le storie della creazione del mondo e della salvezza degli animali nell' arca di Noè in mattoni invetriati, che ricordano quelle celebratissime fabbriche di maioliche di Castelli di Abruzzo, le cui opere sono tanto pregiate che, a dirla con l' enfatica frase d' un Fabio Placidi vissuto nel principio dello scorso secolo, *possono stare a tavola rotonda con tutte le porcellane europee ed oltramarine.*

ELIEZERO, E REBECCA

GRUPPO IN MARMO

DI TOMMASO SOLARI

(Figure poco più del vero)

Questo gruppo, d'una grazia e semplicità che ricordano i bei tempi dell'arte, rappresenta una scena primitiva del genere umano. L'ospitalità orientale, gl'innocenti costumi dei Patriarchi, ed i bisogni più imperiosi della vita derivanti da un clima cocente, e da un suolo, qual'è quello della Mesopotamia, arido e deserto, ove un sorso d'acqua che ti è concesso è un vero benefizio, si riassumono in questo caro ed interessante argomento. Quindi non è meraviglia se illustri Dipintori lo hanno preso a trattare nelle loro più classiche composizioni. Il Pussino ed il Murillo ne ottennero sugli altri la palma. Però il signor Solari è il primo scultore, che abbia ardito emularli. Il suo bel lavoro, tutto spirante affetto, verità, e pudore sembra ispirato dalla Genesi stessa.

Eliezero arrivato sulla sera vicino ad un pozzo, che stava fuori d'una città, vi si fermò, siccome in luogo assai opportuno al suo disegno. E per riuscire al suo intento, si rivolse supplichevole al Signore, e pregò: « O Eterno Iddio di Abramo mio padrone, assistetemi in questo giorno. Io mi

seggo presso di questa sorgente, ove le figliuole della città vicina verranno ad attingere l'acqua. La fanciulla, a cui mi rivolgerò, dicendo: porgimi il tuo secchio, e dammi da bere; ed essa mi risponderà: bevi, anzi darò ancora da bere ai tuoi camelli, sia la sposa che avete scelta per Isacco vostro servo; e così io saprò, che siete stato propizio al mio padrone. » Appena aveva Eliezero finito di pregare, che vide comparire una donzella, che portando sull'omero una brocca, se ne veniva alla fontana. Questa giovine era assai bella. Poichè ebbe ripieno d'acqua quel vase, se ne tornava alla sua magione. Allora Eliezero corse ad incontrarla, e le disse: dammi in grazia un po' d'acqua da bere. Ed essa rispose: bevi pure, signor mio; e discesa la brocca sul braccio, gli offrì da bere. Dopo che quegli ebbe bevuto, soggiunse la giovinetta: — io darò eziandio da bere ai tuoi camelli..... Eliezero tirò fuori due orecchini d'oro del peso di due sicli, e due smaniglie del peso di dieci sicli, e glieli donò; poi domandolle di chi fosse figliuola. Ed ella gli rispose — : io sono Rebecca figlia di Batuele figliuolo di Melca e di Nacor fratello di Abramo.

Le due figure del signor Solari sono perfettamente modellate. Rebecca, salita su di un gradino, attira dolcemente lo sguardo, e domina la composizione. Il suo atteggiamento è modesto, naturale, e tranquillo. Eliezero, attonito e riconoscente si appoggia, mentre beve, sul suo bastone da viaggio, e nasconde nella mano dritta il prezioso presente, che vuole offrire in nome del suo signore alla giovane e meravigliosa straniera. Le loro vesti sono bene intese; il partito de' panneggi e delle pieghe grazioso e sorprendente. L'acconciatura del capo dell'uomo offre l'idea d'un turbante nella sua primitiva origine, semplice ed elegantemente negletta. La bella testa della giovanetta è ornata delle trecce della sua lunga capellatura alternate da leggiere bende, che le danno un carattere affatto nuovo ed orientale. Nulla è infine trascurato, fino ai più piccoli accessorì. La bocca del pozzo ornata convenientemente, ed un'idria di forme antiche indicano il sito ove avvenne quell'interessante episodio, ed aggiungono forza e sostegno alla svelta figura della vergine ebrea.

CARLO BONUCCI.

ADRIANO BROWER

(NOVELLA)

Agli ultimi raggi del sole cadente scintillavano le screziate case di Harlem; le anguste finestre, chiuse durante il giorno, cominciavano ad aprirsi, per dare adito al fresco della sera; le fantesche stavano cicalando presso le porte; dai giardini posti dietro a ciascuna casa sorgevano fragranti orezze che si diffondevano per ogni crocicchio; giunta essendo quella piacevole ora in cui, col diminuir della luce e d'ogni frastuono, la fatica del giorno si trasforma in un refrigerante languore.

Nella prima metà del secolo decimosettimo stava seduto all'ingresso di una casipola mal dipinta un ragazzo di dodici anni a un dipresso, con le braccia appoggiate svogliatamente sopra un piccolo telaio che si teneva su le ginocchia, e la testa che si lasciava cadere all'indietro. Il suo viso sembrava ravvivato dalle brezze vespertine, intantochè gli stanchi occhi di lui sorridevano tenendo dietro ai giri degli augelli che svolazzavano attorno ai tetti. Erano già alcuni istanti da che si abbandonava a questa meditabonda indolenza, quando un'agra voce gli si fece udire da presso.

— Fai conto forse di dipingere i tuoi fiori su le nuvole, tristo arnese? — sclamò, uscendo di quella casa, una donnicciuola magra e bruna di carnagione, l'acconciatura della quale era fatta irta da spilloni ornati di fettucce di lana colorita.

Il ragazzo trasalì come se lo avessero destato improvvisamente dal sonno; divenne pallido e rosso a vicenda, indi abbassò gli occhi tutto confuso.

— Vediamo che cosa hai fatto da che sei quì, tornò a dire la magra donnicciuola puntandosi la cuffia con un altro spillone.

Poi si chinò sul piccolo telaio che il fanciullo presentavale di malavoglia.

— « Tre fiori e due uccelli solamente! Ne ero sicura quando ti ho veduto uscire. Perchè non rimanere presso la stufa con me?

— Madre mia, facea sì bel tempo — il fanciullo timidamente rispose.

— Sì bel tempo! esclamò la donnicciuola stizzita; che importa a te del bello o del brutto tempo? Mi vedi tu pensare mai a ciò? Bel tempo! Non si direbbe che costui si nutrisca di sole? Adriano, tu sei a quest'ora un infingardo e uno scapestrato come lo è stato tuo padre; ma ara diritto! le mie scope son provvedute di manichi.

Il povero ragazzo abbrividì a queste parole, e ripigliato il telaio, i colori ed i pennelli, si disponeva a rientrare in casa.

— Non vedi che sopravviene la notte e che in casa fa scuro? soggiunse la madre. Vuoi che io accenda una lucerna per te? Resta dove sei e profitta del po' di giorno che rimane; bisognerà bene che tu lavori, perchè vengo io a tenerti compagnia.

Di fatto rientrò in casa per un istante, indi tornò subito col suo telaio da ricamare.

Intanto Adriano, il quale avea ripigliato il proprio, dipinse su la tela alcuni altri uccelli e fiori che dovevano essere venduti alle contadine di Harlem, solite ad ornarsene. Su le prime non avea fatto altro che delinear colla penna alcuni disegni sopra un traliccio, ove la madre di lui eseguiva dopo i suoi ricami; ma sviluppandosi rapidamente il genio del giovanetto, i suoi abbozzi erano divenuti altrettanti dipinti pieni di freschezza e dalle compratrici più ricercati che nol fossero i ricami della madre. Non appena costei s'accorse del lucro che poteano fruttarle i talenti primaticci di Adriano, non gli lasciò più un momento di respiro o di requie. Gli convenne dar bando a tutti i trastulli della sua età, ai diporti della sera su le pubbliche piazze, alle passeggiate della domenica per traverso ai prati. Non vi furono più per lui nidi da cercare, non fiorellini da cogliere, non farfalle da inseguire; il tempo di Adriano era divenuto troppo prezioso perchè potesse impiegarlo nell'esser felice. Fu costretto ad andare a letto più tardi, a levarsi più

di buon mattino; venne allontanato da lui quanto avrebbe potuto distrarlo, non esclusi l'aria ed il sole. Il poverello soggiaceva già alla pena del proprio genio; era divenuto la gallina dell'uova d'oro.

Tal nuovo genere di vita alterò la salute di Adriano, ma la madre non vi badava. Avendo questa donna sopportata crudelmente la prova delle avversità, l'anima di lei era divenuta simile alle mani incallite che perdono il senso del tatto; non potea dirsi che avesse un cuor tiranno, ma bensì indurato al dolore. Avvezza sempre a patire, i patimenti le sembravano la vita, e, mostrandosi senza compassione per sè medesima, si credea dispensata a buon diritto di averne per gli altri. Del rimanente l'avidità del guadagno, che la rendeva crudele verso del proprio figlio, derivava in lei da un sentimento d'onore. Piena di debiti ereditati dal marito, si era fatta un obbligo di pagarli tutti; il suo lavoro e quello a cui costringeva Adriano non avevano altro scopo. Ma Caterina Brower viziava quest'atto di delicata probità con la maniera di esercitarlo. Era una di quelle donne che, sfornite delle grazie del cuore, improntano su gli stessi sagrifizì la bruttezza dell'egoismo, che deturpano le azioni buone nel metterle in opera, onde saremmo tentati di riguardar queste come cattive pratiche associatesi alla virtù.

Condannato a compiere un penoso dovere, di cui non sentiva l'importanza, contrariato in tutti i suoi bisogni, in tutti i suoi desiderì, Adriano non tardò a prendere in avversione la madre. Per conseguenza, allorchè questa venne, per gli strapazzi fatti di sè medesima, ad ammalarsi, il figlio non provò quelle tenere angosce che avrebbe dovuto sentire. La durezza altrui indurisce noi medesimi, e l'indifferenza dei figli non è il minore fra i castighi che percuota l'insensibilità dei genitori. Adriano non vide nei patimenti della madre che un'opportunità di vacanza. La madre era riuscita a tenerlo in casa con la forza del solo timore; quando il ragazzo vide che ella non potea più alzarsi dal letto per tambussarlo, ne pose in non cale i comandi e se la diede a gambe.

Era tanto che non avea goduto di sua libertà, che fu una specie di delirio per lui l'averla ricuperata. Attraversati di tutta corsa i sobborghi, trovossi in pochi minuti al largo, ove non gli mancavano più nè l'aria, nè lo spettacolo di campi gialleggianti di spiche, nè alberi ed augelli che gorgheggiassero di mezzo alle frasche. Adriano si deliziò su l'erba, mettendo grida di matta gioia; poi andò a dondolarsi dai rami di qualche vecchio abete, a dissetarsi all'acqua corrente, a guazzar coi piedi ignudi entro i ruscelli

finchè, sedutosi sull'orlo d'una prateria, s' accinse a fabbricarsi un berrettone di giunchi.

Così gli passò la giornata tra il correre, il cantare e il ridere alle farfalle che gli volavano attorno. Ma quando la fame gli fece pensare alla necessità di tornare a casa, la gioia cominciò a cedere il luogo alla paura, onde lentamente e con la testa bassa riprese la via della città. Appena vide da lunge il tetto della sua abitazione, si fermò abbrividito; l'idea di poter trovar sua madre guarita lo assalse e lo spaventò. Pure, dopo avere esitato un istante, continuò il suo cammino, benchè con la coda tra le gambe come suol dirsi, e fregandosi a tutti i muri. Diverse donne stando allora aggruppate alla porta della casa di sua madre, una di queste che lo vide in lontananza, gridò :

— Eccolo là!

Indi, corsagli in verso aggiunse: — Sai tu, ribaldello, che cosa è accaduta a tua madre?

— Io no.

— È morta.

Il fanciullo diede addietro; nulla avendolo preparato a tale notizia, traballò, e rimase come colpito da una fierissima botta. Quelle donne, affollategli si intorno con la cicalante compassione delle pettegole, lo fecero rientrare in casa.

La prima impressione di Adriano era stata conseguenza soltanto d'una di quelle vaghe sorprese che stramazzano chi ne è percosso; ma al vedere il cadavere della propria madre mandò un grido di vero dolore. Quanto eravi ancora di buono in quel giovanissimo cuore si scosse d'improvviso; e cadendo ginocchione presso il letto della defunta, pianse dirottissimamente, di modo che mosse a pietà le donne circostanti che lo tolsero fuori della vista di quello spettacolo.

Così passò due giorni presso una vicina, che non risparmiò sollecitudini per consolarlo. Del rimanente, comunque viva e sincera fosse stata la sua prima afflizione, non potea questa essere di lunga durata; sua madre non gli avea lasciata veruna di quelle rimembranze che rendono sacra la memoria di un trapassato; col perder lei non aveva perduto nè protezione, nè cure, nè atti d'amorevolezza. Non si vedea più condannato a lavorar senza posa per adempiere le leggi di un onore che egli non comprendea; la morte gli avea fatto saldo dei debiti contratti dal padre; il trovarsi dunque orfano non era per lui che un trovarsi solo, ma libero.



Cav. Salv Fergola dip

Gius.e lli Giovanni

C A . N

Pure, benchè traguardasse nella morte di sua madre meno una disgrazia che una liberazione, non ardiva abbandonarsi alla gioia confusa, che l'idea di una tal emancipazione destavagli. Certo pudore dell'anima avvertendolo come fosse empio un sì fatto sentimento, mesceva non so qual vergogna e mestizia all'interna sua contentezza.

D'altronde la ricordanza di sua madre viveva tuttavia e continuava a dominarlo per effetto della prima forza impressa dalla paura. Per ciò quando, dopo esserne stata portata via la defunta, tornò nella propria casa, fu compreso di un profondo sgomentamento. Cercò coll'occhio il telaio a cui Caterina solea mettersi a ricamare, come se si fosse aspettato vedervela; tendea l'orecchio quasi volesse accertarsi se ne udiva la voce, ma tutto era muto e vuoto all'intorno. Adriano girava gli sguardi angosciosi da una banda; il terrore inspiratogli da una madre parea si fosse attaccato a quella casa, ove non era cosa che non gli ricordasse il suo lungo servaggio. Per la prima volta vi entrava senza udire stridori e strapazzi, e questo stesso silenzio agghiacciavalo. Gli sembrava che la madre fosse ancor lì invisibile, ma inesorabile sempre e sempre vegliando su le menome azioni di lui. Predominato da tale specie di visione infantile, corse a prendere il telaio e i colori, ed andato ad assidersi dinanzi alla porta di strada, cominciò a disegnare con lo stesso zelo come se Caterina Brower fosse stata a guatarlo.

Lavorava da un'ora quando vide dilatarsi un'ombra su la sua bozza. Levata la testa, s'accorse d'un vecchio che, fermatosi vicino a lui, ne stava scandagliando con attenzione il disegno.

— Chi è stato il tuo maestro? gli chiese il vecchio.

— Nessuno, signore.

— Quant'anni hai?

— Tredici.

— Che mestiere fanno i tuoi genitori?

— Gli ho perduti.

Il vecchio tornò a guardare nuovamente il disegno.

— Sono il pittore Hals, riprese finalmente a dire; vieni meco, sarò tuo maestro e mi prenderò cura di te.

In mezzo a tutte le calamità di Adriano, l'idea di potere un giorno divenire pittore gli era qualche volta passata per la mente, ma a guisa d'un sogno troppo bello per potervisi fidare. Ognun s'immagina quale effetto la proposta di Hals dovesse produrre su lui. Il vecchio professore s'affrettò a

trar partito da questa prima ebbrezza del giovanetto, onde, condottolo con sè, alla domane Brower si trovò collocato nello studio del maestro che aveva acquistato, in compagnia de' numerosi allievi di colui.

L'anno dopo fu per Adriano un anno di prima esultanza, perchè la pittura gli svelò ad una ad una le proprie virtù. Quest'arte non era per anco divenuta un soggetto di estetiche discussioni; persuasi che l'imitar la natura fosse la miglior via per riprodurre la vita in ciascuna delle sue espressioni, gli artisti non si erano peranco dedicati interamente allo studio della forma; laonde, pervenuti una volta ad inspirare il soffio di vita al legno e alla tela, a diffondere sopra questi le grazie o le potenze impresse dallo stesso Dio su la fronte delle sue creature, credevano avere eseguita un'opera di genio; l'arte pertanto null'aveva allora di metafisico; era l'effetto d'una contemplazione perspicace, una specie d'istinto intuitivo aiutato da pazienti studî, da moltiplicate esperienze e da una maestria più pratica che teorica.

Brower per conseguenza non ebbe occasione di traviarsi in mezzo ad inspirazioni fantastiche; cercò l'arte nella stessa guisa con la quale aveva detto Iddio che si dovesse cercare la verità, con la fede de' fanciulli. Fiso continuamente l'occhio sul mondo esterno, s'adoperava a coglierne la forma ed i moti. I suoi pittoreschi arnesi portatili, che si teneva alla cintura, non mai si scompagnavano da lui, sì che lo vedevate per le strade di Harlem or seguitare le giovani fantesche che tornavano dalla fontana, or qualche soldato briaco o comare in rissa, e abbozzare con la matita i posamenti or piacevoli, or grotteschi, che maggiormente gli colpivano l'occhio.

Mercè sì fervidi studii, i progressi di lui furono immensi; per lo che in capo a due anni i suoi dipinti cominciarono ad essere ammirati dagl'intelligenti. Hals, che avea preveduto questo buon successo e la cui benevolenza era stata meramente un calcolo di avarizia, fu abile nel profittare della occorsagli buona fortuna. Costretto il suo allievo ad una maggiore assiduità, ne vendea caro i più piccioli schizzi. Ma poichè i condiscepoli d'Adriano cominciavano ad accorgersi della sua prevalenza, Hals temè non venisse qualche circostanza che ne facesse accorto lo stesso discepolo, onde ad evitar simile caso lo rinchiuse in un segregato granaio, ove gli assegnava ogni giorno la parte di lavoro che doveva eseguire. Così divenuto per la seconda volta fatale ad Adriano il proprio genio, gli rapiva l'unico retaggio che egli s'avesse: la libertà.

Sfortunatamente per lui, più i suoi dipinti furono conosciuti, più ven-

nero ricercati, il che aumentava d'altrettanto i guadagni di Hals. L'oro è per gli avari come quei liquori ardenti che promuovono la sete invece di spegnerla, nè andò guari che l'avidità del vecchio pittore non conobbe più limiti. Ebbe ricorso ad ogni maniera di supplizi per costringere Adriano ad un lavoro continuo; gli scemò il nutrimento, gli ricusò letto e vestiti, ridusse in somma il misero giovanetto ad augurarsi la schiavitù d'una volta e le materne durezze.

Intanto la sparizione d'Adriano avendo eccitato la curiosità dei suoi colleghi, non si tardò a sapere ove questi fosse rinchiuso. Van Ostade (quel medesimo che si rese in appresso illustre nella pittura) giurò che riuscirebbe a vederlo. Giovandosi pertanto dell'assenza del principale per condursi fino al granaio ove stava imprigionato Brower, applicò l'occhio ad una fenditura della porta; ma appena ebbe guardato per pochi istanti, mise un grido d'ammirazione; ne fu motivo l'aver veduto l'ultimo quadro eseguito da Brower. Dopo cambiate alcune parole col prigioniero, s'affrettò a scendere nello studio, facendo ivi parte ai compagni delle meraviglie vedute. Bramosi gli scolari di convincersi dell'esistenza di questo capolavoro, corsero l'un dopo l'altro a verificare la cosa alla fenditura medesima. I più si contentarono di ammirare, ma alcuni mercanti di quadri in erba e studiosi dell'arte non per onorarla ma per lucrarvi sopra, pensarono tosto a trar partito dalla circostanza. Fecero dunque a Brower la proposta di dipinger loro i cinque sensi e i dodici mesi dell'anno al prezzo di quattro soldi per quadro. Non parve vero di accettare il partito al giovanetto artista; ei rimaneva attonito che le sue pitture potessero essere comprate per qualche cosa.

Intanto Van Ostade, tornato più volte a vederlo, fortemente lo stimolava a fuggire, assicurandolo che coi lavori del suo pennello troverebbe da vivere per ogni dove. Brower per altro stava tuttavia esitando; ma il verno essendo già principiato, il freddo diveniva intollerabile nel granaio del signor Hals, circostanza che finalmente indusse ad una risoluzione Adriano, il quale, venduti ad alcuni suoi colleghi sette od otto quadri, tanto da mettere insieme una trentina di soldi, forzò la porta del carcere e prese la fuga.

Libero una volta, il suo primo pensiere fu di entrare in una bottega di pasticciere, ove, colla spensierataggine di un fanciullo, che mantenutasi in lui anche più tardi fu il flagello della sua intera esistenza, cambiò il suo capitale di trenta soldi in altrettanto pane pepato. Si mise indi a trascorrere la città senza sapere nè che cosa fare, nè dove voltarsi.

Tiranneggiato sin dai primi anni in tutte le sue volontà, avea perduta l'abitudine di operare a norma delle proprie inspirazioni: il suo spirito era rimasto avvilito, i suoi desideri privi di forza, e gli ultimi mesi passati nella casa di Hals aveano finito di affrangere un'anima mancante sempre d'ogni energia. Svezzato inoltre del chiasso, della luce, del moto, la prima impressione da lui provata per le strade di Harlem fu quella di una dolorosa molestia; vergognavasi de'suoi cenci; non s'attentava a camminare esposto a tanti sguardi, onde per sottrarsene si rifuggì in una chiesa, ove andò a nascondersi sotto l'organo nell'angolo che gli parve più fuori vista. Preso quivi da una specie di fiacchezza morale, s'indusse a pensare che la schiavitù fosse per lui divenuta una seconda natura e che forse non sarebbe stato più capace di godere della libertà. Tale idea lo rese sì costernato, che, lasciatosi cader seduto, diessi a piangere dirottamente. Un uomo che stava orando in quella vicinanza accortosi de'suoi singulti, gli si accostò per chiedergliene la cagione. Brower gli raccontò per esteso la verità, e l'altro, commosso, gli propose di ricondurlo dal suo principale, promettendogli di ottenere per lui migliori condizioni delle precedenti. Brower si lasciò persuadere, e venne quindi ricondotto alla casa di Hals, che, vergognandosi di veder fatta palese la crudele avarizia, promise di trattar meglio per l'avvenire il proprio allievo.

E veramente Adriano venne accompagnato ad una bottega di rigattiere, gli fu comperato un abito color gialliccio, un paio di brache rosse e di calze screziate, oltre all'essergli permesso di lavorare nello studio che era riscaldato e al non vedersi più negato il cibo necessario.

Con l'animo più lieto, Brower lavorò con più vena e il suo genio ne vantaggiò. Con lo star meglio trovò ancora un poco di quella risoluzione che eragli fino allora mancata; aggiungasi che, crescendo negli anni, la virilità cominciava a farsi sentire in quella natura tardiva a svilupparsi. Si accorse che i suoi quadri venivano venduti da Hals, e benchè non sospettasse per quanto, pensò nondimeno come sarebbe stata cosa migliore il lavorare per conto proprio, che a profitto di un padrone. Fuggì dunque di bel nuovo, e questa volta si recò ad Amsterdam.

Correvano allora i bei tempi della scuola fiamminga, chè la pittura non era peranco stata balzata di trono dai tulipani. Nè vi scontravate ne'Paesi Bassi se non in grandi artisti che eseguivano capolavori, e in grandi intelligenti che li pagavano a peso d'oro. Fin la minuta gente partecipava di tal passione dei ricchi, onde i pittori venivano allora ben accolti come altra

volta lo furono i cantori germanici, detti *minnesinger*. Appena posto piede in Amsterdam, Brower entrò nel primo albergo capitatogli sulla via. Chiunque viaggia in Olanda con un bastone e una bisaccia non può chiedere in un'osteria che due cose: formaggio e un boccale di birra. Mentre aspettava che queste due cose gli fossero portate, il nostro pellegrino, tratti a mano i suoi pennelli, si mise ad abbozzare sulla tavola, che era di abete, un ciarlatano che aveva attirata la sua attenzione lungo la strada. Quando l'oste tornò, fermossi maravigliato dinanzi a quello schizzo grottesco.

— Come è, galantuomo? sareste forse pittore? chiese Adriano all'oste che vedea fiso ad osservarlo.

L'altro seguiva le sue considerazioni più da vicino.

— Vivaddio! esclamò, che pennellata franca!

— Siete voi intelligente di pittura? sorridendo gli chiese il giovane artista.

— Un poco; io stesso ho maneggiato i pennelli prima dei boccali, e mio figlio non è uno de' più idioti.

— Come si chiama?

— Van Soomeren.

— Un gran maestro! Ho veduto de' suoi quadri nello studio di Hals; dipinge con uguale abilità la storia, i paesi ed i fiori.

— Mi pare che non gli cediate in nulla, rispose l'oste che vedea la figura del ciarlatano animarsi sotto il pennello di Brower. Corpo del diavolo; chi siete voi per dipingere sì presto e sì bene?

— Uno scolaro.

— E vi chiamano?

— Adriano Brower.

Van Soomeren diede addietro e si cavò il cappello.

— Adesso capisco, rispettosamente disse l'oste. Messere Adriano Brower mi ha fatto un onore ben segnalato col dar la preferenza alla mia osteria, e quanto si trova qui è ai suoi comandi.

Adriano pensò su le prime che l'oste gli desse la baia, e ci volle molto perchè credesse al proprio orecchio quando l'altro lo accertò avere egli un nome già celebre ne' Paesi Bassi e farsi grande ricerca de' suoi quadri. Volendo nondimeno assicurarsi se ciò fosse vero, dipinse in pochi giorni sopra una lastra di rame donatagli dal suo albergatore una rissa di contadini e soldati briachi; Van Soomeren, presosi assunto di esitarla, uscì di casa per

farla vedere al signor di Vermandois, ricco dilettante di quadri. Intanto Brower, postosi a sedere dinanzi alla porta dell'osteria, era assai agitato e più sul temere che sullo sperare. In capo ad un'ora vide Van Soomeren che tornava senza il quadro, ma con lo scontento in volto.

— Ebbene? gli chiese.

— Ebbene! non c'è più danaro in Amsterdam. Abbiamo qui otto o dieci pittori che vi buttano giù quadri più presto che non si batte moneta; i proprietarî di gallerie ne hanno comperati tanti che sono andati in rovina.

— Ma avete venduto il mio quadro?

— Senza dubbio: m'avete raccomandato di contentarmi a qualunque prezzo; l'ho dato per niente.

— Quanto ne avete ricavato?

— Vi dico una miseria.

— In somma sentiamo.

— Cento ducati.

Brower saltò in piedi mandando un grido di gioia.

— Cento ducati!... Ma è impossibile!...

— Pure così è ed eccoveli, disse Van Soomeren porgendogli una lunga borsa piena d'oro.

— Cento ducati! continuava a ripetere Adriano; cento ducati!

Qui si assise sbalordito di gioia e con la borsa che tremavagli fra le mani; la votò dinanzi a sè sopra il sedile di pietra, e ne contò le monete una per una. Allorchè infine se ne convinse, surto in piedi a guisa d'un mentecatto, cominciò a ballare, cantare, a far giravolte sopra sè stesso; poi, abbrancato a mezza vita l'oste per abbracciarlo, gridò:

— Van Soomeren, voglio fare la tua fortuna. Posseggo oro! guarda: oro! (e faceva sonare la borsa con la mano). Son ricco adesso come un re. Porta da bere! Van Soomeren, portami tutti i vini della tua cantina; metti tutta la tua polleria allo spiedo; invita tutti quelli che passano; questa sera dò da cena alla città d'Amsterdam; non guardare a spesa, va là, pagherò tutto; ho dell'oro! ho dell'oro!

Van Soomeren, nel cui animo il personaggio *oste* avea preso tutto il luogo del personaggio *artista*, non si diede veruna briga di distogliere Brower da tale follia, nè di porre argine ad un genere di prodigalità che tornava a suo vantaggio. Invitò dunque tutti i vicini a partecipare delle contentezze del suo ospite, e, spogliato egli stesso il vestito di cuoco per sostituir-

gli il suo giustacuore riquadro di scarlatto, fu di brigata qual convitato alla mensa che di propria mano aveva imbandita.

La baccanella durò tre giorni; ma quando si fu al quarto, Van Soomeren, che qual commensale si era ecclissato, ricomparve d'improvviso con faccia austera e maestosa, con la berretta di bambagia tirata all'orecchio, il grembiale a foggia di bandoliera, ed una lunga lista in mano.

— Che chiedi da noi, spettro? gli gridò Brower che era briaco.

— Padron mio, porto il conto.

— A quanto monta?

— A cento ducati, nè più nè meno.

— Eccoli qui, e adesso manda al diavolo la tua lista, la tua berretta di bambagia, il tuo grembiale, e vieni a bevere con noi quel che avanza.

Tutto il bene e il male della stella di Brower era omai indicato; avea cambiata in un subito la miseria con la ricchezza, senza esservi cosa che potesse suggerirgli di comportarsi con ragione e decoro sotto un tal cangiamento. Era un'anima poco ferma che piegavasi ad ogni vento. Le lunghe privazioni dell'infanzia lo aveano predisposto agli stravizzi della giovanezza; gustati appena i piaceri, volle immergervisi entro a costo di morire. Fu il suo caso come quello di una fame lungo tempo sofferta, che non può più giungere a sbramarsi. Quanto agli scrupoli che avrebbero potuto rattenere questa forsennata foga, Brower non ne sentiva di sorte alcuna; educato senz'altro freno che quello della paura, quando questa fu dissipata, non conobbe regola di verun genere. D'altronde il suo cuore avea perduta di buon'ora quella dilicatezza di tatto che tiene luogo talvolta di morale; egli era stato troppo lungo tempo infelice perchè l'abitudine del soffrire non rendesse ottusa la sensibilità del suo animo, onde v'era assolutamente mestieri di tutti gli eccitamenti del baccanale per solleticare gli assiderati suoi sensi.

Padrone omai, come solea dirlo egli stesso, di fabbricare col suo pennello cambiali che non venivano mai protestate, si abbandonò senza riserva ad ogni voluttuosa sregolatezza. Non andò guari che, comunque enormi fossero i suoi guadagni, non poterono più bastare alle sue fantasie. Le alternative nondimeno di ricchezza e di povertà non gli davano grande fastidio; chè anzi il più delle volte trovava nella seconda l'opportunità di far campeggiare il suo umore burlesco.

Gli accadde una sera che, tornando a casa con indosso i soli vestiti che possedea, fosse spogliato dai ladri, i quali, tratto profitto del suo stato di

compiuta ubbriachezza, lo lasciarono con la sola camicia. Brower con questo bel vestito si sveglia la mattina dinanzi alla porta della propria casa. Manda alle botteghe di tutti i mercanti per cercare di che coprirsi; tutti ricusano di fargli credenza. Non si smarrisce Adriano; tolte qua e là varie tele da quadri, se ne fa un compiuto giustacuore, lo dipinge superbamente, e, fatta al tutto una intonacatura di gomma, andossene così abbigliato al teatro, ove si collocò nel luogo più esposto. La magnificenza di quel vestito colpì tutti, e parecchie signore gli mandarono a domandare dove si avesse procacciata una stoffa tanto stupenda; Adriano allora, fattasi portare una spugna intrisa nell'acqua, lava tutti i fiori del suo vestito, che torna ad essere un sudicio e grezzo traliccio.

Poco dopo questa burla, i suoi creditori lo costrinsero ad abbandonare Amsterdam. Partito alla volta d'Anversa senza passaporto, in tempo che la Spagna era in guerra con gli Stati generali, venne arrestato come spia in quella cittadella, ove per ordine del re di Spagna trovavasi parimente prigioniero il duca d'Aremberg. Brower videlo in un cortile, e, presolo per il governatore, gli palesò la propria sventura, supplicandolo a trarlo d'ambascia.

— Saprò se tu sei realmente pittore, gli disse il duca.

Fatto chiedere nel medesimo giorno e tela e colori a Rubens, mandò queste cose al prigioniero che alla domane gli trasmise il proprio lavoro.

— Vivaddio! esclamò il duca ridendo. Che cosa m'ha dipinto costui? questi è il vecchio Alonzo con due de'suoi veterani che giocano alle carte.

Di fatto Brower, veduto nel dì innanzi questo gruppo di soldati nel cortile, lo aveva copiato.

Il duca d'Aremberg non tardò a chiamare Rubens per mostrargli questo quadro. Il grande artista proruppe in esclamazioni d'ammirazione.

— Signor duca, gli disse, vi offro seicento fiorini per questo dipinto.

— Ve ne ringrazio, mio caro Pietro; lo tengo per me. Ma di chi lo giudicate voi?

— Non conosco che un uomo capace di dipingere in questo genere con tanta forza e squisitezza; desso è Brower.

— Non m'ha dunque ingannato, il duca soggiunse.

Raccontate indi a Rubens le cose com'erano occorse, questi si portò in fretta dal governatore; spiegò lo stato di un tale affare, e datosi mallevadore pel prigioniero, ottenne che venisse posto in libertà. Fattosi indi condurre nel carcere d'Adriano, lo baciò su l'una e l'altra guancia dicendogli:

— Io sono Rubens, vostro fratello nell'arte; venite, maestro mio, siete libero.

Condottolo allora nel palazzo che occupava in Anversa, gli fece somministrare vestimenta ed assegnare una vasta sala di studio, dichiarandogli che non lo avrebbe più lasciato partire.

Brower fu sulle prime commosso da una sì cordiale e splendida ospitalità, ma non passò molto che se ne trovò incomodato. Il palazzo di Rubens, ricco di statue, ricinto di fiori, abbellito di ornati e drappi preziosi, mal s'affaceva all'allegro commensale delle taverne d'Amsterdam. I gravi gentiluomini spagnuoli, ne'quali ad ogn'istante abbatteasi, lo imbarazzavano; non sapea qual contegno assumere alla loro presenza; la ricchezza stessa de'suoi abiti lo rendea di umore increscioso; il cappello piumato pesavagli. Più volte si sentì la tentazione di fuggire dal dorato suo carcere, come fece dianzi nel liberarsi dal suo granaio. Finalmente, un giorno in cui vi era ricevimento nella casa di Rubens, mentre splendide brigate si affollavano nelle sale, Brower, stanco di sopportare queste gale più lungo tempo, fuggì come un disperato, e corso all'altra estremità d'Anversa, andò a ripararsi in una taverna.

— Portate da bere! gridò con quell'accento che fu il suo altra volta in casa dell'amico Van Soomeren, perchè non appena metteva il piede su la soglia di una bettola si sentiva tutto ricreato; indi andò a sedersi ad una tavola occupata già da un uomo del popolo, che da'suoi abiti era facile il ravvisare per fornaio.

— Maestro, gli disse gaiamente Brower, vuoi tu ubbriacarti in mia compagnia? pagherò io i boccali.

— Accettato.

Gl'imbriaconi fanno presto lega tra loro, onde s'intrattennero a lungo, perchè il fornaio era uno di quei bevitori a tutta prova, da paragonarsi alla botte delle Danaidi. Adriano stesso rimase maravigliato all'aspetto di tanta capacità; onde, poichè ebbe saputo che il suo compagno si nomava Giuseppe Craësbeck e che era quasi altrettanto portato per la pittura che per la birra forte, gli disse battendogli nella mano:

— Ascoltami, Giuseppe; tu mi vai a sangue; sei un amico senza fastidii, col quale si può parlare tenendo il cappello in testa, e che non istà a guardare se i bottoni delle brache sieno tutti al loro posto. Non voglio separarmi da te: domani vengo a stare in casa tua; t'insegnerò a dipingere e tu m'insegnerai a bere.

— Accettato.

Il dì appresso infatti Adriano, andatosi a congedare da Rubens, fu sordo alle preghiere di costui tendenti a distorlo da sì matto proposito, e venne a mettere stanza in casa del suo nuovo amico Craësbeck.

Il fornaio per altro era dotato di uno spirito d'osservazione tacita ma profonda. Ogni sera, dopo avere votato il suo forno, saliva nella stanza d'Adriano, lo guardava a dipingere, poi ad ora più tarda si trasferiva con lui alla taverna. In capo a sei mesi assicurò il suo maestro che si sentiva anche egli in grado di provarsi a fare un quadro. Il suo primo sbozzo parve di sì buon presagio a Brower, che esortò l'amico a dedicarsi seriamente alla pittura. Adottato un tal consiglio, il fornaio fece in poco tempo sì grandi progressi che si vide in istato di dismettere l'antico mestiere per divenir pittore; cangiamento di condizione che rannodò sempre più gli scambievoli loro vincoli; di guisa che non s'abbandonarono più, e menarono vita ancor più gioconda che per lo passato.

Pure sembrò che un segreto cruccio s'impossessasse del fornaio. Avea questi una moglie più giovane di lui e molto bella, dalla quale sospettava di non essere amato.

Questa inquietudine si accresceva sempre più. Un giorno, partitosi più torvo del solito dall'amico, sale nel proprio studio, lasciando Brower in compagnia della moglie. I due personaggi rimasti soli non tardarono ad udire gemiti e sospiri repressi.

— Gran Dio! la donna esclamò. Giuseppe ne avrà fatta una delle sue.

Adriano corre seguìto dalla giovane moglie di Craësbeck, e lo trovano steso sul pavimento, con un coltello in mano, il petto ignudo e tutto coperto di sangue. A tal vista la moglie getta orride grida, e presosi fra le braccia il marito, lo inonda di lagrime.

— Ho creduto che tu non mi amassi più ed ho voluto morire, disse il fornaio con fievole voce.

— Ah! che cosa hai fatto, Giuseppe! mio Giuseppe! ripetea disperata la donna. Io non amarti più! Ah! non ti sopravviverò certamente.

— Dunque mi ami?

— Ne dubiti ancora, Giuseppe? A me quel coltello! voglio ferirmene e morire con te.

— È inutile, disse Giuseppe saltando subito in piedi e rasciugandosi con una manica del vestito la finta piaga che si era dipinta sul petto; sei una buona moglie, e adesso non dubito più di te.

Ciò non ostante, l'intrinsechezza sempre crescente dei due pittori apportava ogni giorno nuovi disordini; non si parlava più d'altro in Anversa che delle loro dissolutezze, e le cose giunsero a segno che i magistrati si crederono in dovere di porvi un termine. Brower venne, dietro un ordine loro, arrestato e condotto fuori della città, con ordine di non comparirvi più.

Il nostro pittore si trovò dapprima molto impacciato; ma, scontratosi sul far della sera in un mercante che si recava in Francia, questi gli offerse un posto nella carretta delle sue mercanzie.

— Così sia, disse Brower ridendo. Tu vai in un paese ove è abbondanza di buon vino e di belle ragazze; andiamo in Francia. E seguì il mercante.

Giunto a Parigi, credette che gli basterebbe il nominarsi per trovare ammirazione e benevolenza, com'eragli accaduto nei Paesi Bassi; ma rimase crudelmente disingannato. In quel paese niuno lo conoscea; nessuno volea suoi quadri. D'altronde la nobiltà francese di quell'epoca era troppo elegante, troppo linda per gustare il genere di Brower. La Francia si avvicinava ai tempi in cui il re più cavalleresco che sia mai vissuto dovea dire, vedendo ornato il suo gabinetto dei quadri del giovane Teniers: *Levatemi di qui queste schifose caricature.* * Quanto ai borghesi, erano ben poco intelligenti di belle arti e pensavano più alle querele politiche che alla pittura.

Non avendo pertanto trovato in Parigi se non umiliazioni e miserie, Brower prese la risoluzione di tornarsene ad Anversa. Ma il viaggio era lungo, ed essendo privo di mezzi per farlo altrimenti, l'infelice fu costretto ad intraprenderlo a piedi. È lecito il credere che durante queste spossantissime giornate di cammino, Brower deplorasse più di una volta le sue folli dissipazioni e la sua fatale spensieratezza. L'esperienza vien tardi per le menti leggiere; pure giunge indubitatamente qualche giorno, privo talvolta della domane, e quell'ora è l'estrema.

Dopo due mesi di stenti d'ogni maniera e di patimenti inauditi, Brower vide finalmente il campanile d'Anversa; ma sarebbesi detto che le sue forze

* Questo tratto effettivamente viene attribuito a Luigi XIV, il quale per altro avea poco più d'un anno quando ne mancava uno all'incirca a Brower per andar nel sepolcro. Luigi XIV nacque nel 1638; Adriano Brower, nato nel 1608, morì nel 1639.

Il Tr.

non si fossero sostenute se non per raggiugnere questa meta. Appena arrivato alle porte della città, cadde privo di sentimento.

Due giorni dopo Rubens ricevè un biglietto scrittogli con mano tremante dall'ospedale d'Anversa. Vi corse; ma Brower era morto il dì innanzi, e gli venne additato il luogo ove quel misero era stato sepolto: il cimiterio degli appestati. Rubens rimase lunga pezza con gli occhi fisi su quella fossa; poi, alzata la testa, disse al suo allievo Van Dyck, che lo accompagnava:

— Era un gran pittore, e solo Dio sa che cosa sarebbe divenuto con un'educazione diversa; ma i fanciulli troppo infelici non possono divenire uomini di genio perfetti.

Poco dopo Rubens fece disotterrare il cadavere di Brower, e deporlo nella chiesa de'Carmelitani. Si apparecchiava ad innalzargli un monumento funereo, e ne avea già terminato il disegno, quando la morte percosse lui pure.

Non ostante la sua sregolata condotta, Brower ha lavorato molto e lasciato un gran numero di quadri, i quali, in maggior parte di piccola dimensione, rappresentano interni di bettole e risse di contadini. È cosa singolare a notarsi che questo pittore, simile in ciò a tutti gli uomini deboli di corpo e timidi di carattere, sentiva un'ammirazione straordinaria per la forza, onde si è quasi sempre dilettato nel rappresentare scene di violenza. I suoi contadini che si battono a coltelli e i suoi soldati che si scannano sono di una verità da far paura. Del rimanente tutti i dipinti di Brower spirano quell'estro di azione che i lavori di Callot possedono in grado tanto eminente, e che manca talvolta a quelli del secondo e più grande dei Teniers. Questi è dotato maggiormente di placida robustezza, e le tinte ne sono più riposate; ma Brower lo vince ne'moti. Vi è nondimeno alcun che di debole nelle composizioni di quest'ultimo; il suo tocco è ad un tempo ardente e convulso; vi si sente la natura debole che cerca uno sfogo. Quanto all'indole del suo disegno, esso è come ogni altro della scuola fiamminga, meno elegante che vero, men corretto che sentito.

La Francia non si è mostrata verso Brower più giusta dopo la sua morte che durante la sua vita; aveva accolto il pittore con disprezzo, ed ora perciò ne ha dimenticato le opere. Il museo del Louvre, quel superbo cencioso che lascia vedere tanti buchi nel fastoso suo mantello, non ha una sola tela dipinta da quest'abile maestro.

EMILIO SOUVESTRE.

CAINO

PERSEGUITATO DALL'IRA DIVINA

PAESE STORICO

DEL CAV. SALVATORE FERGOLA

Professore del Real Istituto di Belle Arti.

Molti fra gli amatori di belle arti che si estimano profondi conoscitori intenderebbero di ridurre a due o tre le scuole di pittura, e pieni di questo falso principio, rifiutano ogni altro stile che non sia quello da essi vagheggiato. Questa opinione è torta, servile, pregiudizievole e stolta. È torta, perchè nella varietà delle scuole e de' mezzi artistici che s' adoperano vien mostrata l'abbondanza e la fertilità degl' ingegni; è servile perchè i buoni autori s'hanno a rispettare e non idoleggiare in tutto ed anco negli errori; è dannosa, perchè si chiude ai nascenti artisti la via di seguire lo stile che più loro aggrada e che seconda meglio la indole di ciascuno; è stolta, perchè le opinioni strette sono delle piccole menti. Raffaello e Michelangiolo si guardavano, per così dire a vicenda, ma ciascuno faceva a suo modo. Venne Tiziano e operò in altra guisa, sopravvenne Correggio e guardando tutti, non seguì nessuno. Prima di essi i Bellini, Lippo Dalmasio, il Carpaccio, il Solario avean fatto alla loro guisa e gittati i fondamenti delle rispettive loro scuole. Eran tutti eccellenti, nè però le sole Madonne del Dalmasio erano belle, nè le sole Giottesche diedero sempre legge a que' che dipinsero poi.

Lo stesso dovrei dire della pittura di paese, della quale altra volta parlai. Ella ebbe le sue scuole, e fu dal principio per cotal modo innestata con la pittura di figure, che ogni quadro, ogni immagine della scuola Peruginesca e anche Giottesca lascia veder sempre il fondo di un paese e qualche volta di architetture leggiadre, come soventi volte fecero i Bellini.

Que' verdi vivaci e caldi usati dagli antichi, quella minuzia cercata fino nei fiorelli del prato, venne compendiata poi in più vasta apparenza di verità, e Salvator Rosa gittò gli elementi delle grandi masse che non danno certo effetto minore dell'antico particolareggiare.

Queste cose ho cennato non oziosamente, ma per aver dritto di spiegar più netta la mia opinione, quella cioè che alcuni nel corrente secolo innamorano di una sola scuola e quella predicano come vera ed eccellente. Ma il vero non si presenta a tutti nella stessa guisa — Chi ne vede un lato, chi un altro, e quegli che maggiori elementi del vero riunisce nell'oprar suo, è più dotto in arte, e più ratto corre alla meta.

Il nostro egregio cav. Fergola ereditò la dolcezza di tinte della passata scuola, la dolcezza di Hackert, una mano rapida, una fantasia temperata. Le sale di corte, quelle di principi e privati ridondaño de' suoi dipinti, ne' quali il tuono è sempre amabile, ridente, e rifuggente da quelle ombre che col-l'andar del tempo si rendono visibilmente odiose per oscurità — Fergola ha toccato tutti i diversi ordini del paese — Il paese storico, il paese tutto campestre, il paese romantico o nordico, il paese prospettico cioè adorno di linee architettoniche, il paese decorativo o di effetto, ed anche la marina.

Egli è già molto indietro, la pubblica mostra di belle arti (1843) offriva a'curiosi riguardanti una veduta d'Ischia ove l'acqua, mossa, faceva spruzzi e rimbalzi, e la luce cadendovi sopra, ravvivava le lucide stille con tal tocco di verità, che solo un pittore esperto per lunga età di marine avrebbe potuto fare altrettanto. In quella medesima mostra osservavasi il fatto di un famoso nuotatore, che in orrenda tempesta correva a salvare su piccolo schifo presso Nisida alcuni naufraghi infelici. E l'acqua che colava dai sospesi remi, l'onda che frangevasi, era non men degna di un pittore invecchiato in quella maniera di fare.

Quelle opere appartenevano al cav. Salvatore Fergola, che già chiarissimo per gli alberi, le fronde, le frappe, erasi dato così di lancio à dipinger marine, e con mirabile maestria i placidi ruscelli aveva cangiato in onde burrascose, i sassi in iscogli, i grandi tronchi in barche; sicchè quanti videro

allora quelle opere esitarono a darne un giudizio, non intendendo come in sì breve spazio si potesse cangiar di studî e di natura.

Ora il nostro Fergola è tornato agli alberi, alle rupi, ai torrenti, e vi è tornato più vigoroso di prima, perchè la natura è un esemplare che non si finisce mai di studiare, e la tavolozza di un pittore non deve adottare un sistema, nè rimanere invariabile negl' impasti di convenzione.

Chi guarda il paese dipinto dal nostro Fergola con una sola figurina fra mezzo a tante asprezze di selvaggia natura, tosto si persuade che il dolce pittor di cieli e di campi sa ben essere vigoroso e gagliardo.

Dalla incisione, colla quale accenniamo la pittorica tela, ognùno potrà scorgere di leggieri che la natura è sconvolta a furore. L' uragano percorre il campo. Gli alberi più annosi cadono arrovesciati nel mezzo delle selve, rimugghia il tuono, l' aere è gonfio, il sibilo del vento scorre e vola irrefrenabile. Odi quasi il cupo mormorare delle acque che si rompono fra sassi della china, e avvolgono nello scendere precipitoso quanto presentasi a loro argine. Fra gli schiomati alberi, i rami spezzati, le smosse radici, v'ha qualche cosa che si muove, e il colore par che non solo esprima il nodo, il taglio, la fenditura, la corteccia, la luce riflessa, ma indichi il moto altresì, il moversi de'rami piegati dal vento, l' ululare del fogliame tempestato e disperso. Fra tanto orror di natura vedi Caino, figura sola, spiccante nel verde cupo e nel frondoso elemento. Caino disperato, fuggente, desideroso di posare in luogo ove la terra nol discacci, ove l'ira di Dio nol perseguiti, ove il passo dell' ucciso fratello non gli suoni alle spalle.

Il monte, la rupe, il ruscello lo respingono; tutto gli grida: « va maledetto — e l'albero che si rattorce, per così dire, intorno a lui, par che nello stridere esclami: « Va fratricida! — e il tronco che galleggia precipitando con le acque del torrente, e il sentiero stesso che per ciottoli e sassi gli arresta la fuga, ripete: « Fratricida fuggi! — E gli elementi in guerra gli dicono: « Muori! hai insozzato la terra di sangue, hai contaminato la natura, muori!

Ed egli, va maledetto, va senza posa, abbrutito nell'aspetto, precipitoso e barcollante nell'andare, volgendosi addietro con terrore, perchè reietto dalla umana progenie, della quale ha denigrato il principio. Ed è questa una bellezza vera e sentita del dipinto, e si appartiene all'estetica dell'arte; imperocchè mentre in sulla spinosa via ti si mostra Caino; lontano lontano, fra la bufera e la selvosa traccia vedi un cielo nebbioso, a traverso del quale il sole riverbera misteriosamente sua luce in sulla catena de' monti. In quella

nube chiara sta Dio, e la sua voce che minaccia il fratricida par che vada di nube in nube suonando, e giunga fino a lui. Il quadro comincia e finisce in quel punto, ed è così legato da quell'anello di connessione che è alto pregio di ogni artistico lavoro.

Come è ben da supporre, tutto in questo dipinto torce da un sol lato, perchè lo stesso aquilone piega in un senso gli alberi e le nubi che si muovono con lui, ma lo artista ha saputo evitare la monotonìa delle linee, facendo in senso opposto muovere il vorticoso torrente. A qualcuno fece maraviglia veder le radici d'ogni pianta cacciate fuor della madre terra, non parendo possibile che a ciò bastasse l'uragano, ma costoro errarono grandemente, anzi non intesero una delle bellezze del dipinto, quella di veder che le acque abbiano portato via la terra e sfranati i colli e le vie, abbassando il volume della terra medesima, per modo che fuori n'escano le radici ed ogni vena del sentiero resti a nudo. Al quale giudizioso pensiero s'accoppia l'altro che Dio, cioè, abbia tutto scoverto. Il sasso, l'aria, opposti elementi l'uno di durezza, l'altro di elasticitá, sono studiati e gittati sulla tela da maestro, e se nella stessa bellezza di colore v'è qualche uguaglianza a notare, ciò non esclude un tipo di singolare bravura, che la singolare natura del dipinto richiedeva.

Tale sublime, poetico e grandioso subietto fu dato a trattare al nostro Fergola da Sua Altezza Reale il Conte di Trapani, nella cui splendida dimora s'accoglie una pregevole raccolta di quadri moderni. E il Fergola seppe corrispondere all'imposto argomento con larghezza di concetto e con coscienza di lavoro. Egli non guardò punto i suoi quadri anteriori, e fino nel modo di usare i colori ci è sembrato questa volta si grasso, succoso, e gagliardo, da farne desiderare che mai più lasci questa che noi chiameremo seconda maniera, nella quale non campeggiano già i consueti verdi e gli azzurri, ma il più vigoroso mescersi delle tinte, senza aver ricorso a que'neri che non sono in natura, e che alleviano soltanto il pittore, nel dargli più pronto e sicuro l'effetto scenico del quadro.

Serva il già detto a mostrare che lo scopo delle nostre parole non è già pompa di eruzione, ma unicamente desiderio di far chiaro che noi non siamo ligi a nessuno, ma guardiamo l'arte nella varietà sempre piacevole de'suoi cultori e delle sue forme.

CARLO T. DALBONO.

Salv. [illegible] — Franc. P[illegible] i.

[illegible] ROMESSA DI [illegible] A

S. Gio. 17. 32 e seg.

SOPRA

ALCUNE OPERE

DI

MICHELE DI NAPOLI

Nel febbraio del 1851 le sale del Museo Borbonico si erano dischiuse al pubblico per mostrare i lavori di molti egregi artisti napoletani i quali concorrevano ad ottenere un posto di professore nel regio Istituto di belle arti. Non erano trascorsi cinque mesi che quelle medesime sale si dischiudevano ad un'altra pubblica e più solenne esposizione, quella che suole ordinarsi ogni due anni in Napoli, ed è tenuta in molto conto e visitata con grande amore, perchè dimostra in certo modo la condizione delle arti belle presso di noi. Ed in questa consueta mostra biennale non vien preferita un'arte ad un'altra, ma sono tutte raccolte quelle che si chiamano col nome di belle, nè vengono chiamati piuttosto i maestri che i discepoli, ma gli uni e gli altri insieme. Ed è pure carissimo pregio di queste esposizioni il vedere accanto alle opere dei giovani quelle de' loro maestri, i quali maestri quando sono veri amatori dell'arte loro e non sono invidiosi, vanitosi e superbi, non fuggono la prova e non temono. Anzi sarei per affermare che amando la grandezza ed il trionfo dell'arte che professano, sarebbe gran gioia per essi il poter rimirare le opere de' più giovani e poter dire ad essi: voi sarete migliori di noi. E molto, mi sembra che ci furono ragione da rallegrarci alcune opere di quella ultima esposizione della quale non mi piace di giudicare dal numero, nè chiamarla ricca o povera dal maggiore o minore ingombro delle sale, perchè basterebbero alcune poche delle opere esposte per far bella e gloriosa qualunque mostra anche meno ampia e meno solenne che non è stata la nostra.

I. E credo principal debito di ossequio alla pubblica opinione la quale si manifestò concordemente in suo favore, l'incominciare da un grande dipinto in tela di Michele De Napoli, che si distende in altezza palmi diciotto e quattordici in larghezza. Destinato ad ornare il maggior altare di una chiesa di Francescani in Gaeta venne commesso al De Napoli, ed essendogli data facoltà di scegliere nella vita del Serafico di Assisi quel punto che a lui piacesse, egli scelse il momento che sulle montagne dell'Alvernia rivela Francesco a pochi suoi frati quelle stimate che in memoria ed amore del Cristo, egli portava impresse nella persona, dopo la visione del Serafino. E non è per la sola ampiezza del quadro che incomincio da esso, non dovendosi al certo misurare dalle dimensioni l'importanza e la qualità del lavoro, ma perchè il merito del concetto e della esecuzione parve a tutti grandissimo. Oltrechè il De Napoli ha qualche cosa di speciale nella sua maniera e diversa dagli altri che finora hanno avuto fama in mezzo a noi, volendo io dare a questa parola maniera il più ampio significato; non considerandola in quanto alla sola forma esterna o meccanica del dipingere, ma in quanto a tutto ciò che riguarda la intera manifestazione del pensiero, al quale ufficio adempiono per diverse vie la pittura, la poesia, la musica. E della sua maniera fanno molto rumore quegli artisti i quali hanno appreso macchinalmente nelle scuole certe loro forme retoriche che non servono ad esprimere i loro concetti, ma a raccozzare i concetti degli altri e principalmente degli antichi. Queste sono armi delle quali li abbiam veduti servirsi ad ogni uso, ed in occasioni tanto diverse, e quando il Mancinelli mostrò il suo san Carlo, ed oggi che il De Napoli ha mostrato quest'ultimo suo lavoro. Ad essi forse non duole di quelle imperfezioni che trovano e che forse veramente sono in costoro, ma di quella forza d'ingegno che minaccia di vincerli, quando ai novelli artisti abbiano dato occasione di più risplendere il tempo e i nemici che sono sempre utilissimi alla virtù ed all'ingegno. E di questo ingegno promettitore di grandi opere abbiamo avuto maggior prova in questa che nelle altre esposizioni.

Il disegno ed il colorito sono parti essenzialissime fra quelle che costituiscono la pittura, ma quella parte che non è materiale e che signoreggia sulle altre è il concetto, il quale tanto più facilmente si lascia intendere, o dirò meglio, sentire da' riguardanti, quanto più fortemente è stato sentito ed espresso dall'artista. Il De Napoli concepì ed ordinò in tal modo il suo quadro, com'altri avrebbe fatto poema o dramma, e il soggetto principale collocò in modo ed ornò di tanta luce che sembrano quasi rischiarati da lui i nove frati che

lo circondano. Certamente per età veneranda, e per maestà di persona molti fra questi ci chiamano a rimirarli, ma non quanto colui che sta assiso in mezzo di loro, ci vede assai bene come il De Napoli intendesse la grandezza del povero di Assisi, figura splendidissima del medio evo, non minore neppure di quelle così vigorose e superbe d'Ildebrando e di Federico. Perchè la grandezza di costui era ben diversa da quella che umiliava i nemici sui campi lombardi o nel castello di Canossa; anzi nel tempo che dominava la spada, e che i vincitori erano ricchi e fastosi, fu appunto un sole questo che si levò nel monte di Assisi, siccome disse il poeta. Egli si chiamò minore non solamente de'suoi ma di tutto il mondo, perocchè la sua gloria non era il possedere ma il donare e l'amare, e non combatteva con le armi ma coll'esempio, ed aveva ordinata una sua milizia vestita di ruvido sacco e maestra di carità ed amore, parole che suonano entrambe lo stesso in quella legge comandata da Cristo la quale ogni giorno più si diffonde ed ogni giorno combatte e combatterà finchè non giunga ad essere la regina del mondo. Ma se in questa legge della carità e dell'amore non fu il solo fra i santi che al Divino Maestro si rassomigliasse, fu solo in quelle particolari vicende e condizioni della sua vita che lo rassomigliarono ad esso. La madre lo aveva dato a luce in una stalla, e non gli mancarono gli scherni di coloro che lo tennero in conto di folle; nè un numero di discepoli eguali a quelli del Redentore, e neppure il suo Giuda traditore che fece una fine egualmente miserabile e maledetta. E quando poi fu giunto all'estremo della vita pregò che il portassero a seppellire su di un vicino colle che il popolo soleva chiamare l'inferno e dove si seppellivano i malfattori. Ma quello che doveva esprimersi nell'aspetto del santo era appunto quella carità che tutto lo accendeva anzi lo consumava, come in tempi così lontani ci avviene oggi ancora di leggere, non solamente nella storia de'suoi lunghi travagli e dei suoi viaggi, ma ancora in quei pochi versi di amore per Cristo ch'ebbero luogo nella raccolta de'poeti antichi d'Italia. E questa espresse il De Napoli in quel volto ed in quella persona, quando a volerlo dimostrare superiore e come condottiero e maestro di coloro che lo circondano, lo distinse dagli altri per picciolezza di persona come stanca e sfinita dall'amare e soffrire, nella quale le sole ossa informano la pelle e gli occhi si volgono a terra umilmente, quasi temendo di non gloriarsi troppo innanzi ai suoi fratelli delle ferite che mostra loro nelle sue mani. E l'artista si mostrò così fedele alla storia, che chiunque abbia bene innanzi alla memoria le vicende e le diverse qualità di quei primi compagni del santo, potrà direi quasi

nominare ad uno ad uno i nove frati che in diverse attitudini stanno colà raccolti. Ravvisare in quel vecchio ginocchioni sul primo piano del quadro il buon frate Leone, quello che gli curava le ferite, e nell' altro il suo primogenito Bernardo da Quintavalle. E forse nell' aspetto di alcuno in fra coloro che figurano nell' indietro potresti leggere la indifferenza o la poca fede di colui che si è già separato dagli altri coll'animo, e non farà più parte in breve della povera famiglia. A rendere più efficace la espressione del fatto aggiunse il De Napoli un maestrevole apparecchio di scena, rappresentando una costa della montagna di Alvernia a ridosso della quale avviene la rivelazione del santo. E tutti la trovarono tratteggiata da maestro in quel quadro, essendo pure minor lode siccome io penso, quella di aver con verità dipinta la roccia e le piante che crescono abbarbicate su per essa, che di avere scelta una tale qualità e forma di montagna che meglio si accordasse alla scena del quadro religiosa e solenne, e ravvivasse il monotono aspetto di quell'uniforme vestimento dei frati. Delle osservazioni da molti fatte al quadro del De Napoli non è questo il luogo di parlare, tanto più ch'esse riguardano alcuni particolari che malamente si potrebbero intendere e giudicarsi dai lettori che non avessero presente il dipinto.

Il De Napoli ha già mostrato per altri suoi lavori a quale scuola appartenga, e lo ha mostrato altresì per alcuni suoi scritti che in diverse occasioni furono da lui pubblicati per le stampe. Nessuno il quale abbia considerate le ragioni e le condizioni dell' arte moderna può ignorare le guerre mosse nelle gallerie francesi attorno alle opere di Eugenio Delacroix e di Paolo Delaroche. Massimamente dai propugnatori della scuola del David, i quali per volersi tener meglio fermi nella riverenza all'antico, rinnegano il secolo nel quale essi vivono. Certamente la pittura, come le altre arti belle, combatte ancor essa fra un passato ed un avvenire, ed ho nominati i contrasti delle scuole francesi perchè in quella nazione apparisce la lotta sempre più visibile, ma non già perchè il rinnovamento di nessun arte o scienza debba venire da lei, quando la prima qualità di creare o di rinnovare è stata sempre propria dell'Alemagna e dell'Italia. I nomi che risplendono nelle due schiere opposte ispirano certamente altissima riverenza, ma i giovani artisti i quali dànno segno di futura grandezza sono coloro i quali facendo tesoro dell'antico, non si abbandonano alle intemperanze de' moderni. Per mano di costoro mi sembra che la pittura possa risorgere ad essere la fedele espressione del presente e non già un eco languidissimo del passato; al quale risorgimento se l'arte antica potrà dare la forma, la moderna darà

il pensiero e l'affetto. Non so bene se quei pittori ai quali il pensiero e il tipo cristiano dev'essere il greco, e vogliono trovar la Vergine nella Niobe, vorranno intendere le mie parole; mi basta che la intendano quei valorosi pittori ai quali viene affidata la futura scuola napoletana. Con le quali parole di futura scuola non voglio dire l'ufficio di maestro esercitato per prezzo negl'istituti e nelle accademie, il quale ufficio può essere dato e tolto dalla fortuna, ma sì bene quella scuola che sta nell'esempio delle buone opere.

II. Dopo tutto quello che ho detto sul diverso modo di concepire e di esprimere che mi sembra di ravvisare nel De Napoli, mi piacerebbe molto che i giovani ritornassero più d'una volta a studiare la differenza di questo pittore dagli altri e cercarne le ragioni. Questa differenza che ho notato fra il De Napoli ed il gran numero di pittori, i quali hanno fatto il loro corso rettorico sugli antichi, e niente altro, è una differenza che si può vedere manifestamente anche nei cartoni di un quadro. Perchè, essendo questi come la espressione di quel concetto che noi diciamo, possono bastare essi soli a mostrare la differenza dell'artista, come appunto la sola tela del Goffredo e del Furioso basterebbe a mostrare la diversa forma della mente che li ha creati. Farebbe molto al mio proposito, come dimostrazione di ciò che ho detto, quell'ampia tela da lui dipinta per sipario al teatro del Fondo, nella quale appunto, per quel che riguarda invenzione, si è mostrata la diversità dell'artista. Il quale non ha voluto, e credo che non avrebbe saputo concepire nessuna di quelle fredde storie di mitologie, nè di allegorie, che sono morte per questo secolo; tanto che a noi quei pochi che ne fanno uso sembrano non diversi da coloro i quali si servissero negli usi odierni della vita dell'idioma latino, ovvero vestissero la corazza de'greci e de'romani, o il lucco di Farinata e di Cacciaguida. Questo soggetto sarebbe troppo ampio, e meriterà più lungo discorso quando rappresenteremo in queste pagine l'opera bellissima di quel sipario. Ma oggi invece, siccome argomento più concorde al quadro mentovato di sopra, accennerò brevemente il cartone di una tela che il De Napoli sta lavorando per una chiesa della nostra città. In esso tu vedi rappresentato quel miracolo d'amore, le quattro Marie raccolte insieme dopo la grande espiazione del Calvario. Questo monte tu lo ravvisi sol di lontano, e con le tre croci in piccole proporzioni, occupando quasi tutto il quadro questo gruppo pietosissimo della Vergine alla quale porgono gli uffici di affetto le tre sante donne dello stesso nome. L'una è quella Cleofa sorella di Giu-

seppe Patriarca, l'altra Maria Salome madre di Giovanni evangelista e di Giacomo, e la terza quella Maria Maddalena rappresentata con tanto studio da migliaia di pittori e di scultori, che l'hanno voluta rendere, com'è pure avvenuto, una ideale rappresentazione del pentimento che seguita il fallo, e ricongiunge l'anima a Dio. E questa specie di differenza, e voglio dire di carattere proprio che la distingue dalle altre Marie, fu così bene avvertita dal pittore, che quì la rappresentò in modo tutto diverso dalle altre. Le due prime abbracciano e sostengono la Vergine, che tutta fuori di sè, si lascia d'un tratto cadere indietro con un abbandono simile a quello della morte, mentre l'una la sorregge per le spalle, e l'altra, attraversandole le braccia intorno alla persona, tutta la stringe e la sostiene. Mirabile espressione di affetto in questo raggruppamento felicissimo delle tre figure, le quali sono legate insieme ancor più dal dolore diverso che apparisce in quei volti. E dissi di sopra, parlando di esse, ch'erano un miracolo d'amore, perchè se vincolo di parentela le stringeva a Maria, oggi un'altra novella parentela le stringe con essa appiè del Calvario, quella con la quale Cristo volle rannodare tutti coloro che seguono la sua parola. Del quale amore comandato da Cristo sono così maravigliosi simboli quelle pietose donne e i discepoli che danno sepoltura al Divino Maestro, e gli apostoli che si raccolgono tutti prima di partire a predicare la legge di amore e di carità. Ed a queste due Marie si aggiunge terzo, nella parte posteriore del quadro, il bellissimo aspetto di quel Giovanni prediletto, che il Signore morente volle dare per figlio alla madre. Ma la terza Maria è tanto sopraffatta dal dolore, che non può partecipare all'uffizio amorevole delle altre, e si abbandona tutta sola da un lato al pianto dirotto, nascondendo fra le mani la faccia. Non potresti tu che vedi il quadro non riconoscerla, e non ravvisare la peccatrice che gl'impeti del cuore avevano renduta così grande ne'falli e nel pentimento; alla qual cosa volle accennare il Redentore quando disse che a Maddalena erano rimessi i suoi falli, perocchè s'ella aveva molto peccato, aveva pure molto amato.

Or io lascerò stare quelle solite lodi con le quali si vanno celebrando gli artisti e le opere loro, quando si va parlando di utilità morale o d'imitazione fedele della natura, come se le arti non avessero altro scopo più alto, il quale raccogliesse in sè tutti questi meschinissimi che gli uomini hanno dato ad esse. E sempre che mi avverrà di parlare degli artisti come il De Napoli, dovrò farlo avendo fissa la mente a quel principio supremo che riconosce nelle arti un solo oggetto, quello di rivelare la verità sotto forme sensibili. La quale

rivelazione della verità sotto forme sensibili è un principio così sublime che, ne racchiude quanti altri la mente limitata degli uomini volesse assegnare alle arti, come sono quelli della utilità morale e della imitazione. E se alcuno mi volesse dire che il vero può rappresentare anche il turpe, allora lo pregherei di ricordarsi, che con questo nome di vero io intendo forse ben altra cosa ch'egli non intende. Voglio dire il vero nell'ordine fisico e morale dell'universo, nel quale è oggi troppo riconosciuto che il falso, il turpe e l'errore sono una cosa medesima, come sono per contrario una cosa medesima il vero il bello ed il giusto. Questa verità della pittura che non è quella puramente materiale della scuola fiamminga o di altra scuola, mi sembra di ravvisarla in tutto ciò che dipinge o compone il De Napoli, il quale la trova egli stesso perchè non la va ricercando in un mondo passato. Ora perchè l'esempio mi par molto giovevole a rendere più accessibile il senso delle mie parole, che potrebbe dai miei lettori non essere chiaramente inteso per mia colpa o vizio nel dichiararlo, io porrò fine con un esempio. E sarei lietissimo che il giovane artista, il quale leggerà per avventura quest'articolo, ne volesse fare una certa applicazione, considerando le pitture del nostro De Napoli, e quelle degli altri pittori.

Io dunque immagino un giovane inviato a Roma a studiare, come suol praticarsi ancora da tutte le nazioni civili del mondo, ed immagino in lui quella tale misura d'ingegno, senza il quale nessuna disciplina può essere studiata con profitto. Io son certo che dopo lo studio al quale è utilissimo il soggiorno di quella eterna città, il giovane più o meno diventerà pittore, e farà buona pratica nell'arte sua. I saggi che ne hanno dati da trent'anni in qua tutti i nostri giovani ritornati da Roma ne sono buonissima prova; a giustificare le quali parole non credo di aver bisogno di più lungo discorso coi miei lettori. Perciocchè si può ben dire che da trent'anni la pittura napoletana ha seguito il rinnovamento dell'arte avvenuto in Italia sul principiare del nostro secolo, nel qual rinnovamento noi siamo stati preceduti dagli altri. Ed ho pur detto i nostri giovani tutti, perchè non si potrebbe negare che dal soggiorno di Roma un giovane, qualunque sia l'ingegno, dovrà ricavare più o meno una certa attitudine nella pratica dell'arte sua, ed una certa giustezza nel vedere. Ma quanti di quei saggi che oggi adornano le reggie di Napoli e delle sue vicinanze, non sono stati più raggiunti dai loro autori quando sono venuti a lavorare in Napoli? Volete voi che il cielo di Roma fecondi l'ingegno dell'artista, e che quello di Napoli lo uccida?

lo credo bene che il cielo di Roma lo fecondi, ma in questo appunto io credo di dover ravvisare l'ingegno vero e potente, quando non tragga la sua vita dalle sole memorie del passato, e non ritorni in patria a morire. In mezzo alle opere di questi ultimi, sieno statue o sieno tele, troverete sempre le figure di quello e di quell'altro autore antico, e vedrete anche un gran numero di figure aggruppate ma le vedrete con quella stessa freddezza di colui che legge una lunga poesia, nella quale manchi il pensiero e l'affetto. Questo io so bene che gli originali di molti pittori li cerco dopo alcun esercizio di memoria, e li ritrovo nel Giudizio, nella Scuola di Atene e nel Parnasso, ma gli originali di Michele De Napoli li trovo per tutto il mondo.

CESARE DALBONO.

IL PALIOTTO

DEL MAGGIORE ALTARE DEL GESÙ NUOVO

—

Mentre Gesù nella Sinagoga di Cafarnao insegnava alle turbe de' Giudei i precetti della fede, leggendo nel cuor di quella irrequieta gente la dubbiezza e la incredulità, volle con tremenda ed assoluta sentenza intimare ad essi che senza la mistica unione dell' anima con Lui, mercè il sacramento della eucaristia, veruna speranza di salvezza eterna rimarrebbe all' uomo; e sì disse:

In verità, in verità vi dico: Se non mangerete la carne del Figliuolo dell'uomo e non berete il suo sangue, non avrete in voi la vita. Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna: e io lo risusciterò nell' ultimo giorno. E come non solamente le turbe, non aggiustando credenza a questo maraviglioso dire del Redentore ne andavan mormorando, ma ancora molti de' discepoli, dubitandone forte, traevano fuori per non più ascoltarlo, Egli, volto a' dodici eletti, disse loro: *volete forse andarvene anche voi?*

Ma Simon Pietro spintosi alla presenza di Gesù risposegli: *Signore a chi anderem noi? Tu hai parole di vita eterna: e noi abbiam creduto e conosciuto che tu sei il Cristo Figliuol di Dio.*

La qual solenne confessione del beatissimo Pietro, su cui più tardi edificar si dovea l'inespugnabile torre della Chiesa Cattolica, è raffigurata nel paliotto, del quale presentiamo a' nostri leggenti una bella incisione in rame. L'artista valoroso rappresentar volle questo singolar fatto delle sacre storie, non dentro alla Sinagoga di Cafarnao, dove avvenne veramente, ma in una campagna fuori di essa, per aggiungere con ciò un più delizioso aspetto alla sua composizione.

E' raffigurò adunque, appiè della collina su cui è Cafarnao, Gesù Nazareno proprio nel momento di pronunziar le parole *Volete andarvene anche voi?* e Pietro pieno di fede e di santa umiltà, raccorciando per rispetto la persona, e distendendo le braccia verso terra, nell'atto di ripetergli *Tu hai parole di vita eterna.*

Appresso a Pietro stanno i figliuoli di Zebedeo, ed in prima è posto Giovanni, il quale ponendo la man diritta sul petto, mostra aver l'animo ardente di fede, e dipoi Giacomo il maggior suo fratello, che sta ritto colle braccia incrociate sul ventre, e con gli occhi conversi al suolo, come per indicare la sua venerazione agli infallibili detti del divin Maestro. Dal canto opposto è uno de' discepoli vacillanti nella fede, il quale, stando pensieroso e tenendo l'indice della diritta mano sulle labbra, appalesa aver l'animo dubbioso ed incerto, mentre altri due suoi compagni muovono per allontanarsi risolutamente dal Redentore, ed un quarto sgombra anche esso otturando con ambe le mani gli orecchi, per più non udire quelle misteriose ed incomprensibili parole di Gesù, le quali assai dure gli eran sembrate e di scandalo grave al popolo.

Sembrami aver l'artista con le otto descritte figure bene e chiaramente rappresentato il subbietto del suo lavoro. Le quali assai ben composte e modellate in alto rilievo, furono gettate in bronzo, nettate poscia col mezzo del cesello e dorate infine. Esse coprono uno spazio rettangolare lungo quattro palmi ed un quarto e due e mezzo alto, quanto esser doveva il paliotto oltre la cornice.

In questo lavoro ravvisar dobbiamo il merito della composizione non solo, ma quello altresì della giusta e nobile espressione delle figure, la ricchezza ed aggiustatezza delle vesti e l'uguaglianza dello stile, che ci ricorda i bassorilievi della scuola napolitana del secolo XVI, alla cui testa fu quel famosissimo nostro Giovan da Nola, delle cui eccellenti opere andiam cotanto alteri, e delle quali non vi ha quasi chiesa di Napoli che non siane fregiata.

Lodevolissimo invero è stato il pensiero de' dotti e RR. PP. della Compagnia di Gesù, i quali han voluto che il paliotto del maggior altare della lor chiesa, cotanto ricca di monumenti d'arte d'ogni genere, adornato fosse di un lavoro di bronzo istoriato, anzichè di drappi e di broccati. Ed opportunamente opinarono che il subbietto di questo lavoro rammemorar dovesse ai riguardanti il preludio di quella santissima istituzione, la quale su quel medesimo altare tuttodì rinnovella il mistero della passione e della morte di Cristo Gesù, e mercè la quale l'anima nostra si unisce a Lui, che pieno di misericordia dalle infernali fauci maravigliosamente ci sottrasse.

Nè minor lode è dovuta all' autore dell' opera pregiata, il signor Salvatore Irdi, scultore valoroso e benemerito, professore onorario del reale Istituto di belle arti, di cui una volta fu alunno pensionato in Roma, inventore de' due grandi monumenti (finora in gesso) della famiglia di Adamo e della statua equestre dell' immortal Carlo III circondata di statue e di bassorilievi. Egli con più castigato stile e con più leggiadre forme ha cercato sempre più diffonder tra noi, con questo e con altri suoi molti lavori, il gusto per le opere in bronzo già introdotto da' nostri scultori ed orefici de' secoli XVII e XVIII; tra' quali si distinsero Filippo Jodice nella porta di bronzo del Tesoro di s. Gennaro, Domenico Vinaccia nel paliotto d'argento del maggior altare della medesima Cappella, Onofrio d' Alessio, Domenico Marinelli e Gennaro Monte, nelle protomi di rame e di bronzo e negli ornamenti di consimili materie, che pur si ammirano in quel tesoro delle arti, elevato in onore del suo principal Protettore dalla pietà grande de' Napolitani. E così per non dir di tanti altri, che in quella ed in tante altre chiese ci lasciarono le loro opere di getto e di cesello, ed in ispezialità di que' valorosi, che fusero in argento i busti de' quaranta Protettori della nostra Città, ed in bronzo le statue di alcuni de' Santi medesimi.

STANISLAO D'ALOE.

L'EMICICLO

DELLA SCUOLA DI BELLE ARTI IN PARIGI

DIPINTO

DI PAOLO DE LA ROCHE

I

Ora corre buonamente un quarto di secolo da che il nome del pittore De la Roche per consenso dell' universalità siede in cima a tutti i pittori viventi. Gli italiani avvezzi a godere per lo passato un primato incontrastabile nel campo delle arti belle, spontanei accordano ora questa supremazia al pittore francese, chè quando il merito è a tutti evidente, tacciono gli orgogli di nazione e le fazioni diverse si accordano nel tributargli onore. La Germania, la Russia, la Francia stessa possiede pittori di merito eminentissimo, ma nessuno che al pari di De la Roche imponga silenzio alla critica e metta d'accordo tutti i partiti. Bruni può disputargli il merito dell' originalità, Bruloff quello della prepotente esecuzione, Cornelio può venire a gara con esso e superarlo per una certa quale grandezza epica onde il pittore bavarese siede unico fra i moderni. E Kaulbac il più completo pittore storico della Germania può disputargli molti pregi invidiabili.

Il francese Wernet supera non che De la Roche tutti i pittori viventi, nella rapidità miracolosa dell' esecuzione, in cui lo stesso Tintoretto parrebbe aver avuto in suo confronto più lento il pennello. Hayez per la potenza dell' intonazione e per il prestigio inarrivabile del colorito onde la scuola Veneta è da lui rappresentata con antica grandezza, facilmente può disputare a De la Roche la preminenza in fatto di perizia di pennello. Mentre però tutti i nominati artisti hanno una virtù speciale nella quale sopravanzano gli altri, De la Roche riunisce in sè stesso così disparate virtù artistiche, che forse nessuno dei pittori passati e moderni rivelò come lui il prodigioso fenomeno di tante facoltà così armonicamente equilibrate. Non v' è dubbio che De la Roche appartenga alla tanto rara schiera degli uomini di genio e prendiamo questa parola nel suo significato più preciso e meno indulgente; bensì il suo genio è di perfezione più che di originalità. Egli è per questo che la critica non ha nulla a fare quando si trova al cospetto delle sue opere, ma al pari degli artisti è costretta anch' essa ad ammirare e ad apprendere. Osservando i lavori di questo raro ingegno, e volendo tener conto delle strette relazioni che vi sono tra arte ed arte, si trova una straordinaria rassomiglianza tra lui e il nostro Manzoni. Rare volte la letteratura e la pittura si trovarono rappresentate a così perfetta vicenda come da questi due ingegni. Sì l' uno che l' altro hanno saputo subordinare la fantasia alla ragione e far procedere la meditazione diuturna all' esecuzione dell' opere. Sì l' uno che l' altro per i primi detronizzarono la convenzione e si fecero unica dea l' assoluta verità. Sì l' uno che l' altro furono esclusivamente inspirati dalla storia: è questa la loro musa costante. Tutte le opere che si conoscono del De la Roche recano l' impronta di tanta novità di *trovata*, congiunta ad uno studio sì accurato del vero morale, e ad una così precisa esattezza del costume; di un' attitudine sempre così felice a riassumere in un punto ciò che rischiara l' intera vita di un uomo, che nessuno più di lui ha il diritto di essere l' interprete della storia. Ma una facoltà che è tutta particolare a De la Roche, è quella di non tradurre tali quali sono le pagine della storia e delle biografie; ma d' interpretarle egli stesso con quella potenza d' induzione onde il vero ci è spesso rivelato tale qual' è senza essere riflesso dallo specchio talvolta mendace dei raccontatori. Passando dalla filosofia del concetto onde sono governate tutte le composizioni di De la Roche a quella parte che riguarda lo stile, il modo di fare, il pennello, la parte tecnica in una parola, è a notarsi un' altra facoltà tutta particolare a questo pittore, ed è quella di possedere l' attitudine a ri-

produrre gli stili altrui e ad applicarli a seconda dell' esigenza del soggetto. Egli sa essere Raffaellesco e sa riprodurre Leonardo, sa essere Giottesco e, ad un bisogno, sa persino assumere lo stile dei Fiamminghi, talchè, se non fosse noto l' autore, non si potrebbe asserire che tante opere diverse abbiano potuto uscire da un solo pennello. Il Cromwel, la barca di Richelieu, non parrebbero opere dell' autore della Santa Cecilia e della Vergine. Varietà opportuna di stile che non prova altro se non la sua avversione al manierismo ed alla convenzione, ed anche in questo ricompare la somiglianza tra lui e Manzoni che parimenti cangia di stile cangiando la materia, onde non par vero che l' autore di una lirica la più ardimentosa che si conosca abbia saputo riprodurre l' umile prosa onde Renzo e Agnese e Lucia sfogano i loro dolori volgari.

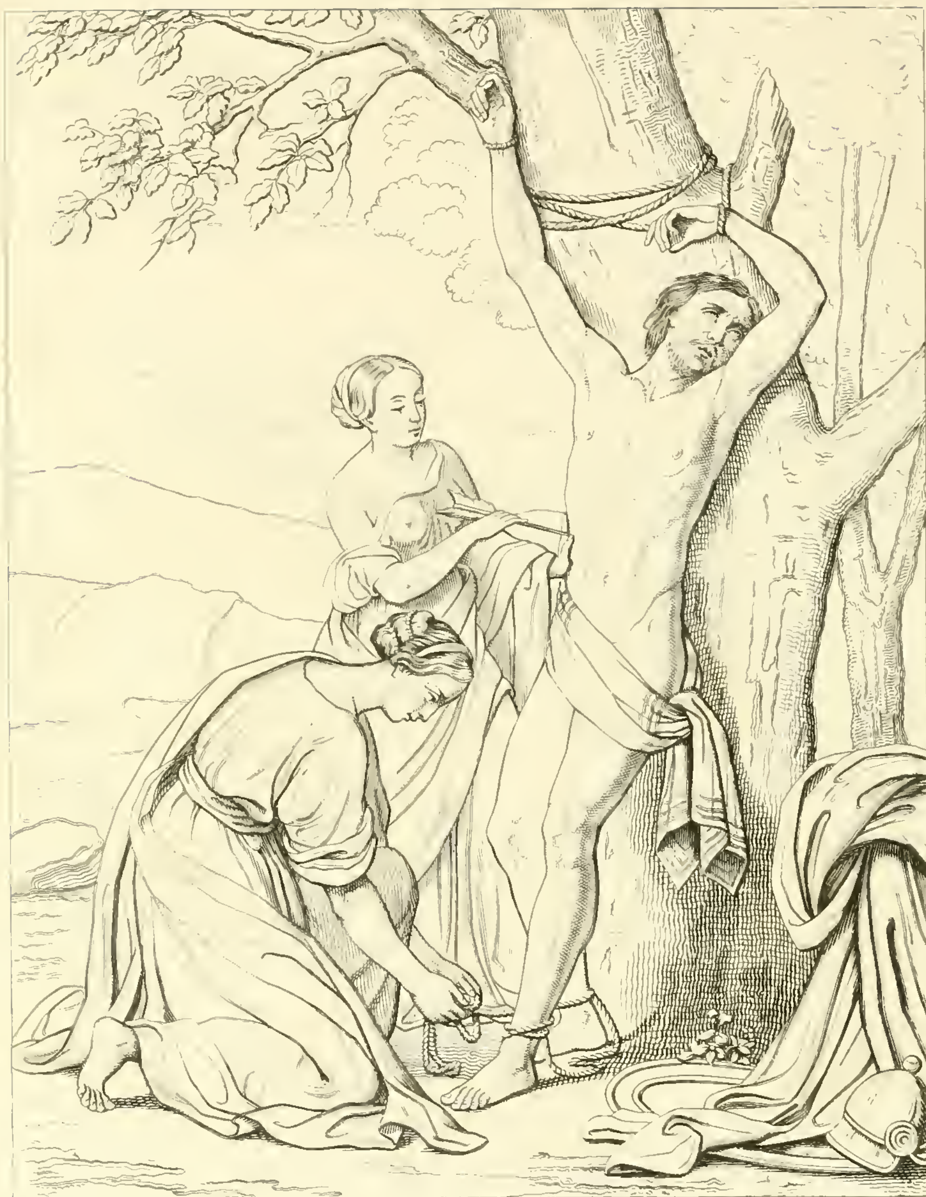
Tutte queste doti pertanto onde è ancora unico l' ingegno di De la Roche, lo facevano il più adatto di quanti pittori ha la Francia, a dipingere l' Emiciclo della scuola di Belle Arti in Parigi dove avevano a raffigurarsi i più grandi artisti di tutte le nazioni, come se, redivivi, fossero adunati in un' assemblea universale. Quella preziosa facoltà onde il De la Roche sa frenare la fantasia e l' estro inventivo e farli docili alle necessità dell'argomento ed ai comandi del vero, non poteva venire più opportuna anzi più indispensabile, come nell' esecuzione di questa grand' opera che gli venne allogata dalla fiducia della sua patria. Coi segni dell' arte rappresentativa si trattava di raccontare altrui, con linguaggio evidente e preciso, la storia delle belle arti dalle sue origini, in tutte le sue fasi, in tutti i suoi accidenti, si trattava di determinare con sapiente precisione le diverse epoche della storia delle arti, si trattava di penetrare con sagace indagine nell' intimo della vita degli artisti, de' più eccellenti almeno, perchè agli spettatori ne apparisse manifesto il carattere; e bisognava osservare quella scrupolosa esattezza nel rendere il costume storico senza di cui la pittura è linguaggio menzognero. Nè ciò era sufficiente; ma trattandosi d' indicare i diversi trapassi di stile a stile, bisognava quasi in ciascuna delle figure, nella loro massa, nel loro atteggiarle, nel modo di panneggiarle, improntare il carattere onde è contrassegnato lo stile di un dato periodo dell' arte, e nel tempo stesso la maniera particolare dell' artista. Nessuno poteva far questo meglio di De la Roche, perchè nessuno più di lui, come abbiamo osservato più sopra, si studiò di assimilarsi gli stili altrui ogni qualvolta fu necessità d' argomento.

Per questa lode del resto che noi concediamo amplissima al sommo De

la Roche, non crediamo che altri, per angustia di vedute, vorrà accusarci di abusare l'applauso quando si tratta di artisti italiani. Noi siamo d'opinione che in casa nostra dobbiamo dirci l'un l'altro schiettissimamente la verità, perchè non abbiamo mai creduto che possa venire grand' utile all'arte dalle società di mutuo incensamento, nè da quella critica che per trovare un troppo facile applauso lusinga le gloriole e le boriette nazionali. L'Italia è tal nazione che in fatto d'arti non ha bisogno di adulare sè stessa. Le sue grandezze appaiono tanto evidenti in ogni tempo e dappertutto che non fa bisogno di ricantarle ogni giorno perchè il mondo le conosca. E lo stesso De la Roche ci ha fatto ampia giustizia con questa stessa sua grand' opera, nella quale fra tanti artisti raccolti da tutte le nazioni, quasi due terzi sono italiani. Però, ben più che debito di giustizia, è in noi obbligo di cortesia e di gratitudine il lodare altamente agl' italiani un' opera che il grande pittore, se non per deliberato proposito, per amore di verità almeno, eseguì in loro onore. D'altra parte quando un uomo raggiunge l'eccellenza dell'arte, non è più di questa che di quella nazione; e in quanto a noi italiani, se pensiamo che tutti quanti i meno eletti ingegni stranieri vennero a riscaldarsi ai nostri soli per trovare aiuto d' inspirazione e di dottrina, dobbiamo compiacerci d'ogni loro gloria, volere e non volere, ci abbiamo avuto la nostra parte anche noi.

Passando ora alla descrizione dell' opera, il De la Roche la divise in tre scompartimenti. Il primo, posto nel mezzo, domina tutto l'emiciclo; in esso sono raffigurati Jctino, Apelle e Fidia seduti come giudici supremi; ai loro lati posano le figure rappresentanti l'arte greca, l'arte romana, l'arte gotica e quella del rinascimento. A piedi del seggio, il Genio delle Arti è in atto di gettar corone sulle teste dei giovani allievi della scuola di belle arti che sono chiamati all' onore dell' alloro. Negli altri due scompartimenti figurano distribuiti in gruppi diversi i più famosi artisti di tutte le nazioni, come se fossero adunati intorno al seggio dei giudici.

Nella severa semplicità dei tre sommi rappresentanti l'arte greca, il pittore seppe trasfondere per eccellenza quella calma sublime che è il carattere essenziale del loro genio. Nè bastandogli di rappresentarli storicamente, ma volendo pure dar loro un'espressione che fosse consentanea alla parte ideale



Genn. P.o dip. Ben. D' El.a dis. Giov. Fusaro inc.

S. SEBASTIANO

che loro volle affidare nella composizione, colla gravità de' volti, col posare simmetrico, col rigore della linea rese compiutamente quel carattere d'inesorabile irremovibilità che deve esser proprio a chi siede a giudicare tanti secoli e tanti uomini illustri. Stupende pel sapiente magistero onde furono concepite sono le quattro figure ideali rappresentanti i quattro periodi storici dell'arte, il greco, il romano, il gotico, quello del rinascimento; e soprattutto ci sembra bellissima per squisitezza profonda d'intendimento quella rappresentante l'arte gotica. La bionda cappellatura ci rivela com'ella sia venuta dal Nord a diffondere ispirazioni novelle nell'Europa meridionale. Il volto tanto quanto emunto, purissimo, celestiale, converso al cielo, spiega come ella sia devota all'idea che sgorga dall'Evangelo e come più che ad altro è atta a decorare le cattedrali e i templi del cristianesimo. La figura lunga, quasi esile, elegantissima sembra persino che arieggi quelle forme architettoniche onde la guglia adergendosi al cielo simboleggia il pensiero di chi ad esso aspira. Ma soprattutto appare lo stile de' Giotteschi in quella maniera di palliare semplice e pura onde De la Roche par come abbia voluto gareggiare coi più eccellenti pittori del quattrocento. Alla figura rappresentante l'arte gotica fa bellissimo contrapposto quella del rinascimento, elegante, vivace, voluttuosa, persino carnale; però in questa figura è come compendiata la storia e le ragioni per cui i più rigidi teoristi e i seguaci devoti dell'Evangelo, ebbero ad accusare di apostasia tutti i pittori di quel periodo. L'arte romana è perfettamente resa in una figura severa che risponde fedelmente al tipo romano e che ci richiama quelle leggi di robustezza poderosa onde l'arte romana, segnatamente l'architettura, lasciò dappertutto le indistruttibili sue impronte; e che nel mentre ci significa in che modo si sentiva la decorosa bellezza presso i Romani, ci rivela come non sapessero mai scompagnarla dalle idee di forza e di diritto che sono il fondamento e il segreto della potenza diuturna di quella gente. Inferiore alle altre ci sembra la figura rappresentante l'arte greca. Ci pare che sovrabbondi in essa il forte e il pesante, quasi che il pittore abbia voluto di preferenza rappresentarci con essa l'elemento dorico. Se ciò è, non crediamo che il De la Roche abbia adoperato colla solita sua saviezza irreprensibile; chè l'eleganza squisitissima e insuperabile dell'arte eginetica che fiorì nella popolare Atene, era il carattere che sovrattutto doveva risaltare in questa figura, la quale invece colle sue forme troppo piene e dense, ci porge dell'arte greca un'idea che non è fedele a quella perfezione di forma ond'essa non fu ancora superata.

Passando ai due scompartimenti dove sono disposti in varî gruppi i più famosi artisti di tutte le nazioni, è qui dove risplende in tutta la sua forza il talento di De la Roche e dove appaiono tutte quelle profonde squisitezze d'intendimento che fanno di lui il pittore filosofo per eccellenza.

Nei varî gruppi che dispose di pittori, di scultori, d'architetti, tutto è calcolato: ogni posa ha una ragione, tutto concorre a spiegar la storia e il procedimento delle arti. Da un lato sono aggruppati tutti i pittori il cui pregio massimo sta nel colorito. Correggio e Paolo Veronese sono stretti fra loro come in amico colloquio. Antonello da Messina, bello, elegante ed azzimato come portavano le sue abitudini di vagheggino, sta sul davanti in piedi e solo in atto di guardare tutti coloro che appresero da lui il segreto della pittura all'olio, ch'egli stesso aveva imparato in Fiandra da Van-Dyck, il quale sta seduto vicino a Morillo, il più gran coloritore della scuola spagnuola.

In un altro gruppo è Tiziano il principe de' coloritori che dignitoso e grave com'era suo costume, par che spieghi la teoria del colore a Rembrandt che lo ascolta attentissimo, a Terburg, a Vand-der-Helst. Rubens sta seduto tutto solo come uomo che bastò solo a sè stesso e che fu pittore per prepotenza irresistibile di vocazione. Vicino ad esso, stanno Velasquez, Van-Dyck e l'intiero gruppo come si apre con Tiziano si chiude con Caravaggio. Giovanni Bellini e Giorgione son collocati l'un presso all'altro. Potter, Claudio di Lorena, Gaspare Poussin e Ruysdael sono stretti in crocchio come rappresentanti un ramo speciale della pittura. Vien poscia una lunga schiera di scultori da Giovanni Pisano e Luca della Robbia a Gian Bologna per gli italiani, da Fischer e Bontemps a Puget per i francesi. Soltanto non sappiam comprendere perchè vicino a Michelangelo di Caravaggio non vi sia Luino, Gaudenzio, Daniel Crespi, quei grandi rappresentanti della scuola lombarda, e perchè tra gli scultori mentre c'è Baccio Bandinelli che è sì poca cosa e che tanto a ragione fu flagellato dal Cellini, non si veda il Bernini più corrotto di tutti ma il più sterminato ingegno che mai si conoscesse. Ben è vero che quando si tratta di distribuire corone, non sono gli ingegni corruttori che debbono comparire in lista, ma torniamo a ripetere che se ci sta il Bandinelli, ben più a ragione ci poteva star il Bernini.

Come in questo primo scompartimento collocò la schiera dei pittori segnatamente coloritori, nel secondo collocò la più eletta schiera dei pittori che più di tutti ebbero amore all'idea ed alla rivelazione degli affetti e del

sentimento, o che in qualche modo fecero progredir l'arte. Beato Angelico, il rivelatore più squisito dell'affetto devoto, apre la gloriosa schiera. Vengono dopo Marc' Antonio Raimondi, l'Orgagna, Sebastiano del Piombo, a cui son commisti Alberto Durero, l'Holbein, Le Sueur, Edelick. Ma come in seggio distinto è collocato Leonardo da Vinci, il più vasto ingegno e il più pensatore di tutti; e intorno a lui, quasi in atto di rispetto, stanno gli altri pittori. E Raffaello è collocato tra il Perugino e lui, e a grand' arte il De la Roche lo atteggiò come se movesse un passo verso Leonardo, il quale rivolto a lui sembra aprirgli i tesori della sua dottrina; volendo significare con ciò evidentemente come Raffaello abbia potuto uscire dalle angustie della scuola Peruginesca per aver conosciuto e studiato Leonardo. E tra Leonardo e Raffaello è seduto Michelangelo Buonarroti, solo e disdegnoso e in atto quasi di chi espressamente sfugge di ascoltare altrui e di mettere in commne i tesori dell' ingegno e del sapere. Quel tremendo ingegno stette infatto solitario come aquila nel campo dell' arte e scansò a tutto potere l'imitazione anche allorquando essa avrebbe potuto dar buoni frutti. Se non che De la Roche nel dipingere tutto solo il gran Buonarroti volle con intendimento ancora più utile dimostrare come esso sia modello pericolosissimo agli studiosi e però da lasciarsi tutto solo nella sua grandezza non imitabile. Alcuni trovano a rimproverare in questa figura di Michelangelo una certa rude pesantezza e una tal quale contorsione nella linea. Ma il De la Roche anche in questo non operò a caso e intese a significare quella tendenza che già appare nelle opere di Buonarroti alle contorsioni violente che i barocchi esagerarono poi senza misura, e la segnò nella figura stessa ad accennare eziandio a quella legge onde l'uomo tende a ricopiare sè stesso e anche per esser fedele al ritratto che del grande fiorentino ci lasciò il Vasari. Ma se la scelta dei pittori che affollano questa nuova schiera fu la più sapiente e la più opportuna, abbiamo anche qui sentito il desiderio di trovarvi Salvator Rosa e Guido Reni troppo ingiustamente negletti, come nell' altra schiera de' coloritori fu troppo ingiustamente dimenticato il Tintoretto. Nella schiera degli architetti è osservato il solito ordine filosoficamente storico, con riguardo, vogliamo dire, più alle relazioni di procedenza d' arte e d' influenza reciproca che allo stretto ordine cronologico. Vi figurano Robert di Luzarches, Erwin di Steinback, Brunelleschi, Arnolfo, Bramante Sansovino, Peruzzi, Palladio, Vignola, De Lorme, lo spagnuolo Jones. E sempre agl' italiani è data la preminenza, e sempre vi compaiono in maggior numero.

*

Se i pregi meravigliosi di concetto, di stile, di disegno appaiono evidentemente nelle tre bellissime incisioni che ne fece il Dupont, talchè ognuno che le osserva può farsi un' idea ampia e chiara e dell' importanza di quest' opera che è la più vasta e la più meditata di De la Roche, e di tutta, quale e quant' è, l' estensione di questo raro ingegno; quegli altri pregi che s' incarnano col pennello e col colore, siamo assicurati che non si possono vedere che osservando il dipinto stesso, dove ciascuna figura, ciascun pittore è riprodotto con quel modo speciale di colorire che distingue di primo tratto o la maniera della scuola o quella dell' individuo. Jetino, Apelle e Fidia sono dipinti in modo da indicare a che punto era giunta in questa l' arte greca. Non vi si ravvisa che una specie di chiaro-scuro lievemente colorato solo a segnare la diversità dei panni e delle carni. La figura dell' arte gotica è dipinta con quella semplicità di tavolozza che caratterizza una scuola fervorosa più dell' idea che curante del corpo, mentre invece nella figura del rinascimento, la gaiezza libera del pennello, la pompa del colore, lo sfoggio delle vesti caratterizzano quell' arte più indulgente alla voluttà del corpo, che concentrata in una grave idea. E medesimamente operò il De la Roche coi ritratti storici dei pittori. Tiziano e Paolo sono pennelleggiati col far libero e facile e col potente colorito di quei sommi capi della scuola veneta; Beat' Angelico accusa invece la modestia della sua tavolozza.

Non crediamo pertanto che ci sia pericolo di esagerare il vero, asserendo che questo dipinto del De la Roche è il capo d' opera della pittura del secolo, e che più che mai è necessario venga attentamente considerato dagli studiosi, e osservato con gratitudine e con amore dagli italiani; chè in esso appaiono tutte le nostre glorie; e in esso è segnata la via per risalire a quelle e riprodurle.

GIUSEPPE ROVANI.

LO STUDIO DI GENNARO RUO

E

IL S. SEBASTIANO

Fra i pittori che presso di noi formano, diciam così, la generazione novella, distinguesi fra i primi Gennaro Ruo, e per la facilità del pennello e per la maestria con che adopera il colore. Quando, mesi sono, visitai il suo studio ebbi agio di convincermi di ciò contemplando la sua famosa Baccante ebbra di voluttà e di vino, a cui un sol rimprovero può farsi, quello di esser troppo vera; e vedendogli dipingere, per commissione di altissimo personaggio, una scena popolare napoletana del 1647 in cui il campanile di S. Lorenzo e il tipo speciale degli attori mi fecero ricorrere col pensiero ai tempi che Micco Spadaro seppe sì bene ritrarci, più di qualunque cronaca, col suo pennello. Lasciando stare le miriadi di ritratti *e d'infanti e di femmine e di viri* sorridenti, malinconici, orgogliosi, serii a posticcio o graziosi ad arte, come piacque meglio comporsi ai loro originali, e che aspettavano tutti l' ultimo tocco per andare a collocarsi più o meno vanitosi nella sala loro destinata.

Un altro dipinto su cui mi arrestai fu il S. Giovan Battista; mi piacque ritornare su pregi che già avevo in esso ammirati nell' ultima mostra di belle arti, cioè la ragionevolezza della composizione e la sobrietà del colorito. Un

Cristo crocifisso, grande quanto il vero, era stato da lui terminato poco innanzi per andare a prender posto in una chiesa di Gaeta; esso distinguevasi principalmente per un assai felice impasto di carnagione, che riceveva il suo massimo effetto dal fosco cielo che gli serviva di fondo. Ma uno dei migliori suoi dipinti è il S. Sebastiano che si vede nel real palazzo di Capodimonte, e di cui diamo quì una incisione.

Egli è vero che la critica presente non la menerebbe buona al Ruo di non volerne sapere più in là della esatta riproduzione della natura umana, che dev' essere oggidì il tema e non l'ultimo scopo dell'arte, per chi conosce l' effettivo valore di questa parola; ma è indubitato che per quanto severamente si voglia giudicare il Ruo, niuno può contrastargli i pregi indicati di sopra. Nel dipinto però di cui si parla osservasi più che questo; giacchè non v' è chi vorrà negare che la scena rappresentata dall' artista abbia nella sua semplicità tale impronta di vero e di pietoso da parlare a tutti gli sguardi. La spossatezza a cui mena il dolor fisico e la fede che nel martirio divien più viva è evidentemente resa nel volto e nella persona del protagonista; come la carità cristiana è personificata in Irene e la pietosa compagna accorse in aiuto di lui. E la selvatichezza e tetraggine del sito ben si accordano colla crudità del supplizio e la profonda pietà del soggetto.

Se discendiamo poi a parlare della parte plastica del quadro, gli elogì al Ruo addiventano maggiori. Bella è la composizione della figura del S. Sebastiano, tipo la cui robustezza di soldato non è discompagnata da una tal quale venustà perchè ingenerasse compassione maggiore; e l' occhio scorre con piacere sulle singole parti del corpo espresse con una perizia ammirabile, massime nella contrazione dei muscoli causata dallo stringimento dei ceppi e dal dolore delle aspre ferite. Le donne collocate a sinistra lasciano ammirare intero quel bel corpo che una verde quercia sostiene; ed il gruppo di tutte e tre le figure forma un ben aggiustato assieme. Il bel tono di colore infine, principal pregio di questa tela, completa l' opera del disegno. Nelle carni palpitanti scorgesi bene la vita; e gli accessorî colla loro severa modestia non distolgono l' occhio del riguardante, mostrando chiaramente l' artista come non da essi voleva riconoscere il merito del suo lavoro ma dai sentimenti che vi volle trasfondere.

RAFF. COLUCCI.

GITE

DI SCIPIONE VOLPICELLA

III

COLONNETTA DEL DUOMO DI NOLA

Con sommo diletto mi rammento di tratto in tratto di due giorni dell'inverno dell'anno 1850, ne' quali godetti di continuo, andando di Napoli ad Avellino per Nola e tornandone per la valle di Sanseverino e Nocera, della soave compagnia d'Alfredo Reumont, onestissimo gentiluomo ed eruditissimo coltivatore degli studi italiani, il quale si trovava a que' giorni in queste nostre contrade siccome oratore del re di Prussia presso papa Pio IX. Essendo rimasi in Nola un po' di tempo a vedere le stupende reliquie della civiltà de' Romani, che tuttavia vi sussistono, non mancai di fargli osservare alcune notevoli opere dell'epoca del cristianesimo, di che ricca è questa città quanto altra del reame. Tra le cose che più a lui parvero degne di considerazione fu la colonnetta del cero pasquale nel duomo, intorno a cui gli piacque d'udire come io l'avessi dapprima stimata memoria del matrimonio della regina Giovanna e d'Andrea d'Ungheria, e poi fussi stato costretto a giudicarla scolpita nell'occorrenza del parentado di Raimondo Orsino conte di Nola ed Isabella Caracciolo. Il pregio in che egli ebbe le povere mie parole, mostrandomi alcun saggio di quella singolar cortesia che mi ha dipoi largamente manifestata nella bella tedesca sua opera de' Carafa di Maddaloni, m'ha ndotto a meglio dichiarare con classiche autorità e con argomenti probabili tutte le figurine, che sono intorno alla colonnetta scolpite. E, perciò che mi

pare potersene trarre alcuno esercizio di moralità e buon documento nell'arte, mi credo lecito il farne novello e più diligente discorso.

Sorge dunque questa colonnetta di bianco marmo sopra un quadro e piccolo piedistallo, nel cui dado sono intagliati fogliami di basso rilievo. Quattro facce si vuol notare nella colonnetta, che tutta è cinta di pampani con grappoli d'uva scolpiti di mezzo rilievo. In una delle più notevoli facce sono quattro storiette lavorate tra i pampani. Si vede in cima un uomo nudo con le gambe aperte, la destra mano distesa e la manca contratta, il quale col braccio destro tocca presso al petto un grosso uccello, che gli poggia il becco sul cuore. Sotto questa figurina è quella d'una donna, che con gli occhi volti al cielo mena per mano verso l'alto un fanciullo. Le sta al disotto un uomo onorando con capo inghirlandato d'alloro e con lunga veste, a cui si strigne un adolescente e modesto gentiluomo in farsetto. E dappiè si scorge un ritto guerriero coperto d'arme e con berretta sul capo. Nell'opposta notevolissima faccia della colonnetta stanno tra i pampani tre storiette intagliate. Quella che le sta al piede mostra scolpita di mezzo rilievo la cavalcata d'un giovane gentilnomo e due maturi guerrieri. Il gentiluomo, vestito di giubba, col capo inghirlandato d'alloro e co' coturni alle gambe, è sopra un cavallo, le cui redini tiene con la mano manca, in quella che con la destra impugna una lancia abbassata. Nascosa è ne' pampani la testa del cavallo, tra' cui piedi si vede correre un cane. De' cavalli de' due guerrieri, i quali hanno i capi coperti dagli elmi e portano le spade sguainate lungo il destro braccio, si vede solo uscir le teste dietro la groppa del cavallo del giovane gentiluomo. La storietta condotta di mezzo e basso rilievo, che sta sopra quella della cavalcata, rappresenta il gruppo delle tre Grazie nude ed abbracciate, innanzi a' cui piedi si giace assonnato un giovane gentiluomo inghirlandato d'alloro e co' coturni alle gambe. L'ultima storietta, ch'è in cima, mostra, sotto un adorno baldacchino della forma che si dice gotica, lavorato di mezzo rilievo, il gruppo di tre figurine, cioè d'un uomo e due donne. L'una di queste donne è scolpita di stiacciato rilievo tra le altre due figurine scolpite di basso rilievo. È l'uomo vestito di giubba, ed ha coturni alle gambe, ed un'adorna berretta con tesa rialzata in sul capo. La donna, che sta dinanzi, ha cinta la testa d'una corona di fiordalisi. Le mani di questa donna e dell'uomo sono insieme congiunte. In un piccolo fregio, che ricorre l'acuto arco del baldacchino, si vede incisi e per l'antichità smozzicati alcuni caratteri franchi, che a grande stento s'interpetra *ursus* e *cara*. Nell'una delle altre

due facce della colonnetta stanno due figurine, quella d'una donna quasi nel mezzo, e quella d'un cervo al disotto. Il cervo, lavorato di mezzo e presso che tondo rilievo, corre e saltella su i pampani. Della donna, intagliata di basso rilievo, ch'è leggiadramente inchinata e sostiene sopra un pampano un pomo, è nascosa parte delle gambe co' piedi. Sono ancora nell'altra faccia della colonnetta tre figurine scolpite di basso rilievo tra' pampani: cioè un fermo leone al disotto, un nudo giovane che mostra la schiena in atteggiamento di chi sale arrampicandosi per i pampani che gli coprono parte delle gambe e d'un braccio presso che nel mezzo, ed un altro nudo giovane e ritto che sostiene sulla sinistra mano uno scudo al disopra. Questo scudo, ch'è quadripartito, ha nel primo e quarto suo punto la fascia carica della biscia sotto la rosa e sopra le bande dell'arme della casa Orsina, ed in ciascuno degli altri due punti il rampante leone de' Caraccioli detti Pisquizi. Quadro e molto sporgente è da ultimo il capitello di questa colonnetta, tra le foglie del quale si vedono scolpite di mezzo rilievo figurine di uomini nudi, tra cui ci ha alcuni che lottano con animali che paiono orsi e leoni.

Essendo stato Raimondo Orsino il solo conte di Nola che tolse in moglie una donzella de' Caraccioli detti Pisquizi, a lui solo per lo scudo descritto si vuole attribuire l'ordinazione di questa scultura. Costui, il quale fu uomo per la propria virtù e gran parentado in somma stima, sposò l'anno 1418 una sorella del famoso gran siniscalco Sergianni Caracciolo, la quale aveva nome Isabella. E, mancata questa di vita, s'ammogliò nuovamente l'anno 1438 ad Eleonora d'Aragona figliuola del conte d'Aveglia e consobrina di re Alfonso il Magnanimo. La potenza di Raimondo fu cagione, che il primo matrimonio ed il secondo si facessero per ragione di stato. D'Isabella Caracciola prima moglie del conte Raimondo, come che se ne vegga il marmoreo sepolcro in una chiesa di Nola, pure, per esser questo dalla negligenza degli uomini ridotto in pessimo stato e privo dell'epitaffio, e per non trovarsene fatto dagli scrittori ricordo, ignorato è il dì della morte. Onde, avendosi a ricercare il tempo in cui fu la colonnetta scolpita tra gli anni 1418 e 1438 dell'umana salute, si può dalle descritte storiette congetturare, e per avventura affermare, che la sia stata condotta verso l'anno 1418 per lasciare ai posteri solenne testimonianza della virtù di Raimondo e del matrimonio di Raimondo ed Isabella. Il che forse mi si vorrà consentire, ponendosi mente a tutti gl'intagli simboleggianti letizia, alla storietta col baldacchino al disopra ch'è più del-

l'altre notevole, ed alla seguente mia interpetrazione di questa e dell'altre storiette nella colonnetta scolpite.

A dinotare la vita umana acconcissimi sono i pampani co'grappoli d'uva, cioè la vigna, siccome dimostra il santo vescovo Ambrogio di Milano in quel luogo del suo comento sopra l'Evangelio di san Luca, le cui prime parole sono *Vinea typus noster est*. Quantunque la figurina dell'uomo, il quale, secondo che Marziale descrive,

Assiduam nimio pectore pavit avem,

non apparisca *in scythica religatus rupe*, nulladimeno per il doloroso suo atteggiamento può giudicarsi lavorata dallo scultore a significare, che il conte Raimondo era naturalmente informato del divin fuoco, che l'ardito figliuolo di Giapeto, siccome suonano le parole del Prometeo legato d'Eschilo volgarizzate dal nostro pregiatissimo Michele Baldacchini,

ebbe furato al sole
E ne feo copia agli uomini mortali.

Mi par d'osservare nel gruppo della donna, che volta al cielo mena verso l'alto il fanciullo, il garzoncello Raimondo, a cui dica la madre, non altrimenti che l'avolo Africano al suo nipote Scipione: *Cœlestia semper spectato: ista humana contemnito.* L'adolescente Raimondo ammaestrato nelle belle arti credo espresso con sufficiente chiarezza nella sottoposta storietta del modesto donzello, che si strigne all'uomo cinto di lunga veste ed incoronato dell'alloro d'Apollo principe delle Muse. E la figurina del ritto guerriero, a cui soprastà la detta storietta, stimo essere stata intagliata ad indicar l'arte della milizia egregiamente appresa dal conte. Come le varie parti dell'inviamento dato a Raimondo d'acquistar la perfezione sono effigiate nell'una faccia della colonnetta, così s'osserva nell'altra ritratto l'esercizio di lui nelle virtù pratiche della vita. E primamente mi è avviso che la storietta della cavalcata, la quale è dietro il ritto guerriero, dimostri che il giovane Orsino, divenuto eccellente nella cognizione delle belle arti e della milizia, prese e lodevolmente sostenne, non intermettendo l'uso di quelle, le redini della sua signoria. Il che ricorda quel luogo delle dispute tusculane, ov'è detto: *Cretum quidem leges (quas sive Jupiter, sive Minos sanxit, de Jovis quidem*

sententia, ut poetae ferunt), itemque Lycurgi, laboribus erudiant iuventutem, venando, currendo, esuriendo, sitiendo, algendo, aestuando. La storietta delle Grazie apparse in sogno al gentiluomo inghirlandato d'alloro, la quale sta sopra la cavalcata, si riferisce per avventura a Raimondo, che, posando alquanto dalla politica e rivolto alla contemplazione del bello, si sente ispirato a torre per moglie una virtuosa donzella, per cui gli fanno quelle figliuole di Venere

Alla mensa d'Amor cortesi inviti.

Agevole è intendere che le nozze di Raimondo ed Isabella vengono significate dall'altra storietta, a cui sottostà quella del sogno. Imperocchè, oltre al leone de' Caraccioli congiunto con l'arme degli Orsini dentro lo scudo sostenuto dal giovane a costo della storietta, confermano questa credenza i caratteri incisi nel fregio del baldacchino, i quali per certo s'interpetrano il cognome Orsino ed il principio del cognome Caracciolo. Nè la corona di fiordalisi deve indurre alcuno ad attribuire alla sposa, anzi che la qualità di semplice dama, la dignità di regina; poichè, lasciando stare le gemmate corone nuziali della gentilità, si usava ne' secoli XIV e XV, seguitandosi le dottrine di san Gregorio Nisseno, di san Girolamo, di san Bonaventura, di santo Ambrogio e d'altri dottissimi luminari della Chiesa Cristiana, simboleggiare in iscultura e pittura con corone di gigli la castità delle donne. Figurata altresì a simbolo di pudicizia nella terza faccia della colonnetta giudico il cervo, essendo stato questo animale sacro alla casta Diana, e sustituito da quella dea, siccome Ovidio racconta, in Aulide in luogo della vergine Ifigenia.

Castumque datura cruorem
Flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris:
Victa dea est, nubemque oculis obiecit, et inter
Officium turbamque sacri vocesque precantum
Supposita fertur mutasse Mycenida cerva.

E si può credere intagliata la donna col pomo sopra il cervo a fine di ricordare che Solone, come narra Plutarco negli ammonimenti matrimoniali, volle che la sposa si cibasse d'una mela cotogna prima di congiungersi con lo sposo, denotando con questo precetto ch'ella gli si debba porgere graziosa

e soave principalmente nell'alito e nel linguaggio, dalle quali due cose s'inferisce la qualità del corpo e dell'animo. Quanto è alle immagini condotte nell'ultima faccia della colonnetta, a me pare che siano riscontri di quelle del cervo e della donna col pomo appartenenti alla sposa Isabella, per dinotare nello sposo Raimondo la fortezza dell'animo simbolèggiata dagli antichi col leone, ed il continuo affaticarsi a raggiugnere la virtù, che Simonide scrisse, secondo che si legge nel quarto libro degli Strōmati di Clemente d'Alessandria, abitare in rupi di difficile accesso. Nè qui spiacerà ch'io rammenti questo distico di Properzio:

Magnum iter ascendo: sed dat mihi gloria vires:
Non iuvat ex facili lecta corona iugo.

Per ciò che da ultimo si appartiene alle figurine degli uomini nudi che lottano con animali intorno al capitello della colonnetta, convien rivolgere la mente a ciò che si vede dipinto di simigliante nelle catacombe etrusche dell'antica Tarquinia, e dire che, come furono in quelle pitture simboleggiate le pene de' rei dopo morte, così si è inteso in questa scultura mostrare la lotta della ragione rappresentata dagli uomini con le passioni rappresentate dagli animali, che si sperimenta in tutto il corso della mortal nostra vita.

Avendo nell'interpetramento di questa colonnetta messo innanzi opinioni, e però cose probabili anzi che certe, voglio sperare che ne' tempi presenti, in cui indarno si cerca alcun discepolo dell'austero Zenone, non mi si debba dar colpa di lesa sapienza. Mi piace credere per contrario, che, mirando gli artisti oggidì presso noi all'eleganza più che alla ragione nelle loro opere, si reputi degno di lode chi, ingegnandosi di disvelare i nobili concetti racchiusi in lavori di tempi, che con troppa vanità diciamo barbari e rozzi, rammenti loro ciò che per i soli architetti, tra più altre auree sentenze, scrisse Vitruvio: *Historias plures novisse oportet, quod multa ornamenta sæpe in operibus architecti designant, de quibus argumentis rationem cur fecerint quærentibus reddere debent.*

I GRANDI MAESTRI NELLA PITTURA

Il noto scrittore francese Gustavo Planche, dopo aver discorso a lungo di Rembrandt in uno studio su questo pittore, così conchiude:

« Qual posto bisogna assegnare a Rembrandt nella storia della pittura? Una tal quistione sarebbe difficile a risolversi e forse insolubile se si volesse tener conto di tutti i generi di merito; ma essa si semplifica singolarmente appena vien ricondotta a termini più precisi. Vi sono infatti due modi come giudicare i maestri di tutte le scuole; la parte generale o puramente intellettuale, e quella tecnica o relativa ai processi dell'arte. Se volessi determinare il posto di Rembrandt non esaminando che la parte intellettuale delle sue opere mi troverei sommamente imbarazzato, giacchè avrei dinanzi a me una numerosa classe di uomini di considerevol valore, i quali sotto il rapporto dell' intelligenza non gli sono mica inferiori. Stabilita in tal guisa la quistione sarebbe tale da scoraggiare i più arditi, e se vogliamo, non potrebbe esser risoluta; così mi affretto a trasformarla ed ecco come la pianto: qual è il valore di Rembrandt nell' impiego dei processi tecnici della pittura? In tal guisa non sarà molto difficile rispondervi. Basta gettare uno sguardo generale sulla storia della pittura. Tre sono i maestri sommi che dominano nella espressione della forma mercè il colore: Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello; ai quali tengon dietro due altri meno sapienti ma non meno abili, Tiziano cioè e il Correggio. Dopo i maestri italiani che ho nominati il solo che esprime una maniera novella è Rubens, e dopo costui non veggo che Rembrandt il quale dia alla pittura un aspetto inatteso.

Michelangelo rappresenta la scienza sotto la sua forma più assoluta. Benchè avesse mostrato nella volta della cappella Sistina una grazia, una delicatezza, una soavità che i più fervidi ammiratori delle sue opere precedenti non avrebbero osato prevedere; benchè avesse trattato i primi capitoli della Genesi con una eleganza che Raffaello non avrebbe sdegnata, a non considerar che l'insieme del suo ingegno bisogna riconoscere che ha preferito soprattutto coltivare la dimostrazion della forma, cosa che lo caratterizza in massimo grado. Dalla cappella dei Medici in Firenze sino al *Cristo* della Minerva in Roma, dal *Mosè* di S. Pietro a Vincoli sino alla *Pietà* di S. Pietro, ed al *Giudizio universale* della cappella Sistina troviam dapertutto lo stesso carattere, cioè la dimostrazione della forma. Non mi fermo ai rimproveri formolati da taluni spiriti stizzosi che lo accusano di mostrar il suo sapere con una sorta di ostentazione, ma espongo solo le mie sensazioni particolari. Ora è certo che tutte le opere di Michelangelo, compresavi la *Sacra Famiglia* della tribuna di Firenze e le *Parche* della Galleria Borghese esprimono una pretensione uniforme e costante. Per noi Michelangelo significa la scienza assoluta.

Se il Buonarroti rappresenta per noi l'espressione scientifica della forma, Leonardo, sapiente al par di lui ci offre la scienza, ma sotto un aspetto novello. In quella che tende a mostrarci il frutto dei suoi studi, si sforza costantemente di conciliar l'eleganza col sapere. Mi basti indicar la *Cena* di S. Maria delle Grazie e l'*Adorazione de' Magi* della Galleria degli Ufficii. Queste due composizioni bastano a riassumere tutta la maniera del maestro fiorentino, che è divenuto più tardi il capo della scuola milanese. In queste due opere sì potenti rattrovasi tutto il sapere di Michelangelo arricchito di un elemento nuovo, la grazia, che questi non ha fuor di dubbio ignorata, ma che non ha mai messa in opera, eccetto che nella volta della Sistina, e soprattutto nella *Nascita di Eva*.

Giungo al divin Sanzio, che gli storici chiamano il principe della pittura, benchè sia al certo men sapiente di Michelangelo e Leonardo da Vinci *. Or qual è la qualità che lo distingue e lo raccomanda all'ammirazion generale di tutti gli artisti? È la soavità dei contorni e l'armonia delle linee. Sotto

* In arte non è la sapienza precipuamente quello che forma il primato, e il Planche lo sa meglio di ogni altro.

Il Tr.

questo rapporto Raffaello non è stato mai sorpassato. La *Scuola di Atene* ed il *Parnaso* sono pruove di quanto affermo. Se nell' *Incendio del Borgo* e nelle *Sibille* di Santa Maria della Pace ha mostrato una scienza anatomica che può star a fronte di quella del Buonarroti e del Vinci, è innegabile però che la scienza non è il carattere distintivo del suo ingegno. Quel che lo raccomanda soprattutto è l'eleganza della composizione. Dalla *Vergine* di Dresda, sì abilmente incisa da Müller, sino alla *Madonna della Seggiola* del Palazzo Pitti; dalla *Vergine* di Foligno che si vede al Vaticano sino alla grande *Sacra Famiglia* che possediamo al Louvre, comperata da Francesco I. due anni prima che morisse l'autore, tutte le opere di Raffaello si distingono principalmente per la grazia.

Tiziano segna un passo novello nella storia dell'arte. Meno preoccupato della scienza che Leonardo e Michelangelo, quantunque ne possedesse anche sufficiente, ei non bada che al colore. *L' Assunzione della Vergine* e *la Presentazione al Tempio* che si ammirano oggi nell' Accademia di Venezia, sono soggetti di studio inesauribile. I tre maestri che hanno preceduto Tiziano non avevan giammai incontrato, e forse non avevam mai cercato un tale splendore di colorito. Evvi in queste due composizioni un incanto divino che non provviene dalla forma de' personaggi, sibbene dal color luminoso di che il pittore ha saputo rivestirli. È nella pittura un accento novello, una nuova nota che niuno conosceva. Gli apostoli che contemplan la Vergine assunta in cielo dagli angeli ci abbagliano per lo splendore del loro volto, e gli angeli che trasportano la Vergine sono la stessa luce. Nella *Presentazione al Tempio* troviamo gli stessi numeri temperati dalla natura del subbietto; tutti i personaggi son rischiarati da una luce abbondante che Michelangelo, Leonardo e Raffaello non han mai trovata nel loro felice pennello.

Nella cupola di Parma, il Correggio ha fatto un passo di più; ha mostrato la forma nell'ombra che Michelangelo, Leonardo, Raffaello e Tiziano non avevano indovinata, od almeno non avevan mostrata che in modo passaggiero. Nel compimento di questo difficile incarico ha mostrato un abilità che niuno può contrastargli. Sotto il rapporto della scienza son lontano dal porlo accanto al Buonarroti e al Vinci; ma sotto quello della grazia e dell'espressione non esito a collocarlo allo stesso livello, il che non è poco. Invece di dedicarsi ad offrirci la forma del corpo in piena luce, l'Allegri ha tentato soprattutto di esprimere ciò che Milton chiama, nel *Paradiso perduto*, le tenebre visibili, cioè si è ingegnato a dipingere i corpi nella penom-

bra, usando sì avvedutamente della degradazione delle tinte, che l'occhio scovre la forma a malgrado la penuria della luce.

Qui, e si vede benissimo, nel parlar dei cinque maestri italiani non sono stato ligio alla cronologia, ma unicamente agli accenti novelli introdotti nella pittura dal capo della scuola fiorentina, quel della milanese, e gli altri della romana, della veneziana e della parmigiana. La diversità degli accenti basta a giustificare la maniera sotto cui li contemplo. Così senza uscir dall'Italia, abbiamo la scienza pura, rappresentata da Michelangelo, la scienza accoppiata alla grazia, rappresentata dal Vinci; la grazia disposata alla scienza, ma signoreggiandola, rappresentato da Raffaello; lo splendor del colore luminoso e vero, rappresentato dal Tiziano, e il disegno della forma nell'ombra rappresentato dal Correggio.

Qual maniera novella incontreremo dopo le cinque già esposte? Una sola merita un posto a parte nella storia della pittura ed è quella di Rubens. Rubens infatti che aveva fatto un lungo soggiorno in Italia, e studiato con cura particolare la scuola veneziana, non l'ha però copiata. Se è possibile riconoscere nelle sue composizioni la traccia del Tiziano e del Veronese, bisogna confessare frattanto che il maestro nato in Colonia, e che ha trascorso la maggior parte della vita nelle mura di Anversa, introduce alla sua volta una nota novella nella pittura. Egli ha cercato di esprimere con un procedimento novello quella forma che il Buonarroti e il Tiziano avevan compresa sotto l'aspetto puramente scientifico, e che Raffaello, Tiziano e il Correggio avevan rappresentata successivamente coll'armonia delle linee, lo splendor del colorito, e le tenebre visibili; e dobbiam convenire che sia riuscito pienamente nel suo tentativo. Può, è vero, difettare in parecchie composizioni di nobiltà ed elevatezza di stile, ma quel che non si può disconoscere in lui è la realtà dell'imitazione. Niuno prima di lui aveva reso la carne in modo sì vivo. Sotto questo rapporto i cinque maestri italiani che ho nominati non gli saprebbero star al paragone. Sia che guardi le *Naiadi* della galleria dei Medici composte pel palagio del Lussemburgo e che noi oggidì possediamo al Louvre, sia che ammiri la *Deposizione* della cattedrale di Anversa, o *la Crocifissione di S. Pietro* stata già ornamento della galleria Boursault e che oggi ha lasciato la Francia, non v'ha una sola tela di Rubens che non riveli pienamente ciò che egli ha tentato, ciò che ha voluto. Scopo costante di tutte le sue preoccupazioni è la carne viva, palpitante, e niuno v'è riuscito al par di lui. Che importa che non abbia scelti i suoi modelli con cura scrupolosa,



CRISTO E S. TOMMASO

che abbia copiato la forma fiamminga ridotta ai suoi elementi primitivi quando non è modificata od ampliata dal miscuglio del sangue spagnuolo, come l'ammiriamo a Bruggia?

Venuto dopo i cinque maestri che conosceva molto incompletamente, se n'eccettui Raffaello mercè le incisioni di Marco Antonio Raimondi, e dopo Rubens che aveva per così dire sott'occhio, che rimaneva a fare a Rembrandt per lasciar nome nell'arte? Nient'altro che tentare, come ha fatto, una maniera novella, diversa dalle sei già esposte. Luminoso quando ve n'è uopo come Tiziano, imitatore fedele della carne come Rubens, inferiore a Michelangelo e Lionardo, sotto il rapporto del sapere, disdegnoso dei contorni o, se vuoi, inabile a riprodurli coll'armonia raffaellesca, se fosse permesso di assegnargli un modello, il solo che si presenterebbe sarebbe il Correggio; ma ammessa pure la supposizione, qual differenza tra il maestro e lo scolare! Il Correggio non abbandona mai la soavità dei contorni; il pittore fiammingo non ne fa gran conto. Il primo deriva direttamente da Leonardo da Vinci; ma il Vinci non ha nulla a reclamare nella maniera di Rembrandt. Lo stile del maestro olandese è uno stile a parte, ed i suoi processi non riconoscon l'origine che da lui. L'impiego della luce nel modo da lui compreso e messo in pratica è di gran lunga più sapiente, più ingegnoso di quello concepito e praticato dal Correggio. Niun maestro italiano aveva immaginato i processi che Rembrandt ha messi in uso; e gli è appunto perciò che non temo di assegnargli il settimo posto nel governo della pittura. Io mi rappresento il dominio di quest'arte come retto da sette maestri sovrani costituenti una specie di gerarchia. La forma pura appartiene a Michelangelo e Leonardo; la forma meno sapiente ma più armoniosa spetta a Raffaello; lo splendor del colorito a Tiziano, la forma disegnata nella penombra al Correggio, la carne viva al Rubens, e la forma tracciata nelle tenebre misteriose e frattanto intelligibili al figlio del falegname di Leyerdorp. Il maestro olandese ha, alla volta sua, introdotto una nota novella nella pittura, che niuno può rivendicare prima di lui e che stabilisce la sua incontrastabile originalità.

È vero che nelle scuole di Francia, Spagna e Germania, trovansi dei maestri che non gli sono inferiori sotto il rapporto intellettuale; ma niuno di essi, per eminente che sia, può vantarsi di aver fatto dare un passo di più all'arte. Il Pussino non teme per la composizione il confronto dei primi maestri d'Italia; ma la sua maniera di dipingere non ha nulla che lo separi da essi. Sapiente quanto Raffaello, e forse più, nell'arte di aggruppare i suoi per-

sonaggi, variarne le attitudini e le espressioni del volto, non ha una maniera di dipingere che gli appartenga esclusivamente; se è l'espressione più alta della ragione nella storia dell' arte non ha però originalità tecnica. Nè Murillo e Velasquez possono affacciar essi questa pretensione: il valore che loro appartiene non segnala un progresso nell'impiego del pennello. Alberto Durer ed Holbein, così abili nella imitazione del vero, e spesso così eloquenti restan senza importanza nella quistione che agitiamo, nulla essendovi nei loro procedimenti che li separi dagli altri. La loro maniera di adoperar il colore non offre nulla di inaspettato, e d' individuale.

Dopo Michelangelo, Leonardo, Raffaello, Tiziano, Correggio, Rubens e Rembrandt lo spirito più erudito cercherebbe invano un artista paragonabile ad essi sotto il rapporto dell'originalità. Fuori di questa gerarchia non v' è che imitazione e plagio, se vuoi considerarne il tecnicismo; e se hanno fiorito altri abili maestri, niuno di essi merita nella storia della pittura un posto di tanta importanza. Varietà, finezza, fedeltà di imitazione, eleganza di linee, sobrietà di stile, profondità di composizione, tutto hanno potuto prodigare ma senza sbalzar di soglio i principi dell' arte che ho nominati ».

GUSTAVO PLANCHE.

CRISTO E S. TOMMASO

GRUPPO

DI GIUSEPPE SORBILLI

(Alto palmi 7)

Essendo riapparito Gesù a' suoi discepoli dopo la sua morte, fra questi non si trovò in quel momento Tommaso Didimo, uno di loro. Ora avvenne che quando i discepoli che avevano veduto Gesù, glielo annunziarono, Tommaso rispose: Se prima non vedrò nelle sue mani il segno della trafittura dei chiodi, e non metterò la mia mano nel suo costato, non crederò. Dopo otto dì venne Gesù in mezzo ad essi, e v'era anche Tommaso, e gli disse: — Tommaso, poni il tuo dito qua, e vedi le mani mie, e porta la tua mano al mio costato, e non essere incredulo, ma fedele. — Tommaso rispose: — Signor mio, Dio mio! — E Gesù: — Perchè vedesti, hai creduto. BEATI QUELLI CHE NON VIDERO E CREDERONO!

Così nell' Evangelo di S. Giovanni al capo XX è raccontato il fatto che forma il soggetto di questo gruppo. Ora a me è paruto sempre vedere in questa ostinazione di Tommaso a non credere, se prima non vedeva e toccava con mano, (lasciando di misurare col guardo tutta la profondità dell'alto mistero) è paruto sempre, dico, vedere come effigiata la filosofia del senso, la quale non ammette se non le cose che vede e tocca con mano, e non s' arrende alla verità che dopo aver ottenuta la pruova sensibile per isperimentale giudizio. Onde la sapienza divina tuona: — BEATI QUELLI CHE NON VIDERO E CREDERONO!

Ma questo mio pensamento non ha che far nulla con l'arte, nè col modo giudizioso, con cui il nostro giovane artista ha rappresentato questa storia in un gruppo. In esso è scelto il momento che Tommaso, preso da maraviglia e da sacro timore, va per compire quello che gli comanda il divino Maestro, quantunque par che esiti e tremi nel farlo. Queste cose sono espresse nel gruppo assai bene, formato da Tommaso, che stende la mano, piegando parte delle dita a toccare il segno della trafittura, e da Gesù, che apre le braccia con mansuetudine divina, facendo vedere nelle sue mani il segno della trafittura de' chiodi; ammonendo senza sdegno l'incredulo discepolo: — Beati quelli che non videro e crederono!

Le figure sono di grandezza alquanto maggiore del naturale, ed hanno grazia e movenza da doversi lodare, ricche di be' partiti di pieghe, dove con grande accorgimento ed industria ha cercato di far lo scultore che si vegga la differenza del panno che veste Tommaso, e della tunica del Salvatore. In generale l'artista s'è studiato che un certo contrasto ed antitesi fra la materialità e la spiritualità, fra l'umano e il divino si lasciasse scorgere nelle due figure, che ha bene insieme aggruppate. Ancora a me pare che molta lode gli si debbe tribuire per avere serbato il carattere sacro di tutta la sua composizione. Della quale favorevolmente hanno giudicato i maestri dell'arte. Essendo il gruppo formato di due sole figure, la difficoltà più grande consisteva nel saperle bene unire insieme tanto che soddisfacente riuscisse la intersecazion delle linee. E pare che questa difficoltà abbia superata l'artista. Ma noi non entreremo in più minuti particolari, perchè delle ragioni peculiari dell'arte non hanno il dritto di discorrere che soli gli artisti. Ed altro non diremo, se non che essendo questo soggetto stato per la prima volta oggi trattato in iscoltura, il giovine Sorbilli, provvisionato per Roma da S. M. il Re, Signor Nostro, ha saputo assai bene corrispondere alle belle speranze che s'erano già di lui concepite.

MICHELE BALDACCHINI.

GALLERIE NAPOLETANE

—

GALLERIA DEL PRINCIPE DI SANTANTIMO (RUFFO)

I

I. Nel visitare le sale de' patrizi napoletani ci avviene assai spesso di trovarvi raccolte le opere degli antichi pittori, ma non così facilmente quelle della pittura moderna. Le opere degli antichi, e particolarmente dei pittori che diedero maggior fama alla scuola napoletana, accumulate nel giro di molti anni in quelle case illustri per dovizie e natali, rimangono ancora oggi come ornamento in molte di esse, e si direbbe meglio come testimonio di una grandezza passata. Ma sono in piccolissimo numero coloro i quali allo splendore che viene dagli avi uniscano quell'amore per le arti belle che è una prova chiarissima di quella rara gentilezza di spiriti la quale tanto più risplende negli uomini, quanto sono maggiori le grandezze e gli onori conceduti ad essi dalla fortuna.

Non pare giusto ai compilatori di un'opera quale è la nostra, rivolta a divulgare le glorie dei nostri artisti viventi, il tacere la lode di coloro che amano le arti e gli artisti. Perchè se a me non piace di chiamarli con quei vecchi nomi di mecenati e protettori, nomi che furono oggimai tanto profusi dagli adulatori plebei, si possono con troppa ragione chiamare spiriti

gentili e eletti. I nomi loro troveranno il dovuto luogo in questi fogli; tanto più dovuto, quanto che essi non hanno avuto molti esempi da imitare in mezzo ai fortunati del mondo, ma solamente, si sono levati su gli altri per un certo amore del bello che li rende così diversi dal volgo de' loro eguali.

Darà principio adunque a questa sommaria descrizione delle gallerie napoletane il principe di sant'Antimo, Antonio Ruffo, il quale nelle sue case ha raccolto molte opere di antichi e moderni, non solo pittori ma scultori. Noi parleremo de' soli moderni per tenerci più strettamente allo scopo del libro; e per non eccedere i confini segnati, non parleremo di tutte, ma di sole poche opere che ci parvero le più belle.

II. E primo ad essere menzionato sarà un quadro di Francesco Hayez, non solamente perchè la fama dell'artista domanda ch' esso venga preferito agli altri, ma perchè la sua pittura è di quella tale bellezza che lo scrittore si compiace nel ricordarla, e vorrebbe quasi trasfondere negli altri il sentimento da lui provato nel riguardarla. L' avvenimento rappresentato richiama alla mente quella scena di sangue che inondò la Sicilia nel secolo decimoterzo e rapì per sempre la corona dell'isola al primo Angioino il quale troppo sordo alla voce del Pontefice che lo ammoniva, ed a quella della sua propria coscienza, vide sedere su quel trono un principe aragonese raccoglitore del guanto gettato da Corradino. Non è già che in questo quadro sia rappresentato il famoso vespro, ma quel piccolo avvenimento che parve come l'occasione ed annunzio della gran fiamma, avvenimento che tutte le storie del tempo ci dànno per vero. La scena presenta una parte dei campi che cingono Palermo e propriamente quella verso settentrione la quale si distende fino all' Oreto, e che oggi non troveresti come l' ha figurata il pittore, oggi che il volgere de' secoli l' ha convertita da lieta in mesta, ed è ingombrata da un ampio cimitero. Ma nel modo com' è rappresentato dall' Hayez questo luogo è tutto ridente di naturali bellezze, e tutto gremito di popolo che vedi parte andar vagando, e parte sedere qua e là per tutta la campagna, come per festa e diporto. Il martedì dopo Pasqua andavano i Palermitani ad un tempio fuori le mura, ed il popolo già tanto stanco di piangere dimenticava per poco le insolenze francesi e la barbarie del vincitore. Ma fu breve l' oblio perchè venne assai presto chi le ricordò ad essi, ed i francesi sopravvenuti, si frammischiarono in mezzo a loro, entrando licenziosamente a parte nelle danze e nei banchetti. Respinti più volte si tennero offesi, e gridando come per pretesto che i

siciliani dovevano avere armi nascoste per le quali si facevano così baldanzosi, incominciarono a ricercarli sotto le vesti. Un di costoro spinse audacemente le mani negli abiti di una giovinetta che tutti gli storici dicono di natali più che civili; gridò il marito, ed un giovine uscito dalla folla, o per amore o per parentela che lo legasse a quella donna, o per odio fino allora represso contro i dominatori, uccide il francese e poi cade egli pure ucciso. E qui incominciano le stragi che si diffondono rapidamente per tutta l'isola e che non è nostro scopo di raccontare.

Questo è l'avvenimento preso a figurare dall'artista, onde vedi il duro contrasto di quel gruppo bellissimo e pieno di dolore che ti apparisce in mezzo del quadro col rimanente di quella scena di gioia, e vedi il dramma rappresentato così vivamente come sogliono rappresentarlo i grandi maestri. Io non mi porrò ad annoverare ad una ad una le parti di questa pittura, ma dirò solamente che essendo questo il solo quadro che abbiamo in Napoli della mano di questo autore, è pure bastante esso solo a farlo riconoscere, com'egli è, uno de' principi della moderna pittura italiana.

III. Veramente colui che non è artista quando sia chiamato a parlare di un quadro, non ha bisogno, anzi non deve entrare in certe minute ragioni dell'arte, alla qual cosa si offenderebbero forse giustamente gli artisti ed egli troverebbe poco disposti e poco contenti i lettori. Ma la bellezza e grandezza dell'argomento, la maestria del pittore nel formarne il concetto, la disposizione e la concordia delle parti, e la verità della scena, delle persone, delle passioni espresse sono tali cose sulle quali si può e deve versare lo scrittore. Ed un artista il quale avesse adempiuto a tutti questi suoi doveri, non so quale altro ne potrebbe avere che fosse più importante di questi. Ora in questo quadro dell'Hayez si trovano così perfettamente intese tutte queste parti che io non so vedere quale altra rimanga dove il critico che sia artista possa trovar molto a ridire; se pure non fosse nella parte puramente meccanica ovvero in certe regole convenute nelle quali sono così forti alcuni artisti mediocri, e si fanno così baldanzosi. Generazione de' pedanti chiamo io quella così tenera del passato che ravviverebbe i cadaveri se potesse ed ucciderebbe chi nasce, com'eran coloro che al vedere la Scuola d'Atene, la Trasfigurazione ed il Giudizio avrebbero cancellati Raffaello e Michelangelo dal numero degli artisti, e non volevano riconoscere nè i Caracci nè il Zampieri perchè in essi la ispirazione dell'antico pareva

temperata dall' indole del tempo. Volendo aggiustare a questa gente un conveniente castigo, sarei quasi per mandarli in quella bolgia del poeta dove i condannati vanno attorno con la faccia rivolta indietro. Io so bene che nei tempi di corruzione questo ritorno al passato è stato sempre un lodevole anzi inevitabile principio di ogni restaurazione, nè vorrei essere ingrato ad uomini sommi, quali furono fra gli altri Antonio Canova e Vincenzo Camuccini; perchè essi restaurando in certo modo l' arte antica intendevano di salvare l'arte moderna dalla barbarie, e ne meritarono la giusta lode de' contemporanei e la riconoscenza degli avvenire, forse più come distruttori di una trista e vecchia scuola che come fondatori della nuova. Ma oggi essendo cessato il bisogno delle arti alle quali soccorse con tanta felicità di successo il magnanimo esempio di quei due e di altri italiani, a me sembra che quell'artista il quale non sappia pigliare le sue ispirazioni dal suo secolo mostrerà bene di aver fredda la mente ed il cuore. Nè con queste ispirazioni del secolo io intendo di lodare un'altra specie di pittori odierni i quali si studiano di tradurre nella nostra la pittura francese, appunto come sogliono praticare i pessimi traduttori in letteratura. Or io perchè potrei non essere facilmente inteso da chi non vuole intendermi, mi spedirò meglio con un esempio, dicendo che io vorrei il mio pittore egualmente lontano dai due contrari e ch' egli cercasse di appartenere a quella nobile schiera nella quale è annoverato così giustamente Francesco Hayez. E questa schiera che io dico, non è perduta dietro al culto tradizionale di un'arte passata, non è rinnegatrice del progresso, non vuol conoscere nei soli secoli decimoquarto o decimoquinto l' ultima espressione dell' arte. Questa schiera che io dico non vuole che la forma faccia impedimento al pensiero, ed affretta col desiderio e coll' opera l' avvenire di quell' arte grandiosa e potente la quale per esser tale non deve uscire dalle officine de' rètori.

IV. Ora per far ritorno al quadro dell'Hayez non so veramente se questo sia un lavoro della mia immaginazione, ma a me par quasi di vedere non solamente nel pietoso gruppo della donna e del suo offensore e difensori, ma in tutto il movimento del quadro, il grande effetto che doveva seguitare quell'avvenimento. Il cielo è sgombro di nubi, ma vaporoso come il cielo siciliano ed improntato di quella tinta calda che molte volte anche in primavera ti fa sentire le vicine spiagge africane. L' andare di quella gente mostra l' indolenza e l' ozio dei paesi del mezzogiorno i quali nel far gli uomini tali,

sogliono farli ancora così facili ad ogni movimento, e così difficili alla perseveranza nel bene o nel male. Ma tutte le parti del quadro che sono così belle ciascuna, debbono cedere alla bellezza di quel gruppo principale, ed in mezzo a questo, niente più incantevole della donna svenuta e sostenuta dal marito. E sebbene io so pure che quella fisonomia non ricordi a punto la Sicilia nè per tinte nè per forma, a tutti piace di vedere nel tipo di quella donna un tal misto di soavità e di rassegnazione che la farebbe credere uno dei due genî della Tempesta e dell' Amleto, Miranda ed Ofelia. O se queste gli sembrassero troppo fantastiche, potrebbe ravvisare in essa quasi Angiolina o Medora o qualcun' altra di quelle angeliche creature dipinte da Giorgio Byron. Il volto leggiadrissimo, e le braccia nude e parte del seno che lascia vedere nel suo abbandono sono compiuti con una tale diligenza che non si potrebbe di meglio. Nè la troppa vicinanza nuocerebbe a chi molto si approssimasse a quel dipinto. Avviene pure assai spesso che una delle due cause opposte, o la franchezza o la imperizia della mano tolga alquanto alla diligenza del lavoro, ed io conosco singolarmente molti de' giovani che la imperizia vogliono nascondere sotto il velo di franchezza. E credo non inutile il dir questo parlando dell' Hayez il quale, se mostra quella speditezza della mano maestra nelle parti accessorie del quadro, discende alla più minuta perfezione in quelle che la richiedono, come per esempio sono quelle parti del corpo umano che le vesti lasciano vedere, e ad un artista che la moderna pittura storica italiana saluta come capo di scuola, non poteva essere una minore ricchezza di scienza nel rappresentarle. La scuola che si chiama classica vorrebbe che la pittura e la scoltura non uscissero mai dal nudo, dubitando pure che l'autore del quadro o della statua potesse dissimulare la sua ignoranza sotto i drappi e le pieghe. Ma si potrà domandare esperimento e prova di nudo a Francesco Hayez quando si vegga questo quadro, o la Maria Stuarda, o Pietro l' Eremita? E poi bastano veramente le vesti a nascondere la imperizia dell'artista? Giovarono forse nelle sale francesi a Leopoldo Robert ed a molti suoi concittadini perchè venisse negata ad essi la lode di compositori e coloritori eccellenti, e conceduta quella di eccellenti disegnatori del nudo che raramente meritarono i francesi? Trovo in questo proposito raccontato dell' Hayez che nei primi suoi tempi era guardato con sorriso di sprezzo dall'antica scuola, la quale vedendo pure la bellezza innegabile de' suoi quadri lo chiamava incapace di dipingere il nudo, e scambiare ne' suoi quadri le piccole con le grandi dimensioni. Ma egli allora dipinse di grandezza più che na-

turale un Ajace sbattuto dalla tempesta e spiegò tanta pompa di dottrina in fatto di nudo, che le turbe ne ammutolirono.

V. Stanno intorno alla donna molte persone affollate, alcune che forse le appartengono, alcune concorse all' inaspettato avvenimento. Indietro a tutti un pescatore volgendo le spalle agli altri invoca colle braccia levate in alto il soccorso della gente che si trova sparsa per la campagna. Appiè della donna giace caduto sulle ginocchia il francese, e dirimpetto ad esso il giovine feritore che stringe ancora la spada tinta di sangue, e ad entrambi vedi per opposte ragioni il volto livido e fiero. Puoi ammirare in tutto il gruppo una tal varietà e bellezza di teste che solo i pittori come l' Hayez possono darle. Credo difficile a chi scrive l' esprimere con parole quella parte di bellezza in una pittura la quale si può vedere dal senso educato al bello. Nessuno mi negherà che ogni nostro senso abbia bisogno di una speciale educazione per intendere il bello di ogni arte; quel bello che non risiede solamente nella imitazione del vero e ch' esso cercherebbe invano nella scuola fiamminga o in tutte quelle scuole le quali sono una traduzion letterale della natura e niente altro. E se io dovessi appuntare qualche cosa nel quadro, forse direi che alcuni si mostrano intorno alla donna troppo indifferenti spettatori, ma questa nota ancorchè vera non toglierebbe nulla alle altre bellezze grandissime dell'opera. Nè quello che ho detto del disegno sarà meno di quello del colorito. Voi, Francesco Hayez, vi mostrate bene emulo della scuola maravigliosa che fioriva un tempo in quella parte superiore d' Italia dove avete dato alla luce le più belle opere del vostro pennello: la scuola veneziana. Chi vede quel vostro cielo, quei vostri campi, quelle vostre carni, quella vostra luce sempre mi darà ragione se nel guardare i vostri quadri io mi ricordo di Tiziano e di Paolo. Ma ditemi, avete voi abbracciato ciecamente l'esempio di quella scuola ed avete rigettato quella di Michelangelo e di Raffaello? Avete voi seguitato quella scuola che parla tutto al senso ovvero quella che parla tutto all' intelletto? Quella che sacrifica tutto al disegno o tutto al colorito? Ci pare che tutte le scuole d'Italia abbiano concorso a farvi tale; e noi siamo persuasi che nelle scienze, nelle lettere, nelle arti è tanto colpevole il rinnegare quanto l' abbracciare una sola tradizione del tempo passato. Le scuole diverse non debbono andare perdute; esse sono tutti elementi dai quali la scuola moderna deve trarre vita e vigore.

CESARE DALBONO

BEATRICE CENCI

RINCHIUSA IN TORRE SAVELLI,

QUADRO

DEL CAV. TOMMASO DE VIVO

Mirasi l'interno di un carcere, ove ad un angolo la povera Beatrice siede sopra un letticciuolo, nell'atto che prega il Farinacio suo difensore di far palese al Santo Padre Clemente VIII la sua innocenza. Questo giureconsulto pare che l'assicuri di tutto il suo zelo, e che le porga parole di conforto, mentre poco discosto mirasi Guido Reni, che dà delle rapide occhiate alla Beatrice, facendole il ritratto. Di lato campeggia la cupa fisonomia del suo carceriere, che è in colloquio con una Guardia. — Troppo nota è la storia di quest'infelice, non che quella della sua effigie che si conserva nel palazzo Barberini. Ognuno comprende che il de Vivo ha ritenuto le stesse sembianze, se non che in quelle del quadro, di cui facciamo parola, la fisonomia è più pallida e trista. I suoi occhi sono sbattuti e pregni di lagrime, e pare dominata da un pensiero tremendo, quello di una condanna prossima ed ignominiosa. Secondo *Shelley*, in tutto il suo aspetto avvi una naturalezza ed una dignità che congiunta alla sua rara bellezza, e alla terribile imputazione che le pesava sul capo, destano nell'animo dello spettatore una commozione difficile ad esprimersi. La Cenci è una di quelle creature che formano eccezione nella loro specie, accoppiando la forza alla gentilezza, senza che l'una escluda l'altra. Così la tragica fine di questa vittima dell'odio e dell'amore

*

conferma il motto di quel poeta amico di Byron, e di Roma, *che i fiori più gentili sono sempre rari e delicati; e che l'amore e la speranza non fioriscono che per appassire.*

La fisonomia del Farinacio è tratta dalla statua esistente sulla sua tomba in San Silvestro a Montecavallo. — La figura giovanile del Guido Reni è riprodotta da una effigie del suo tempo.

Il Cav. de Vivo, già noto per la facilità della sua composizione, e per la sua ricca e fertile fantasia, si è del pari costantemente distinto per un disegno corretto ed elegante. Sembra che abbia ne' molti suoi dipinti mostrato differenti maniere di colorire. Nel *Bacco*, e nel *Diomede* vincitore al corso dei carri, lo prognosticammo un buon colorista. Parve tuttavia che per un momento non progredisse in questa parte della pittura; anzi ritrovammo talvolta in qualche suo dipinto posteriore alcun che di paonazzo, che ci faceva desiderare l'antica sua maniera.

Ora però possiamo asserire di avere egli riunito alla eccellente composizione, ed al perfetto disegno, quel colorito e quel classico tuono, che conviene ai quadri storici. Quindi possiamo, senza taccia di parzialità, lodare nel suo dipinto un accordo generale di colore e di chiaroscuro da far riposare l'occhio, adattando l'insieme al carattere del soggetto. Le vesti bianche della Cenci, e l'abito nero del Farinacio formano un grato controposto, conservando un'armonia tanto difficile fra quelle due tinte così diverse.

Le mura interne del carcere sono debolmente illuminate da un finestrino. Il raggio di luce che vi penetra, maestrevolmente adoperato dal de Vivo a rischiarare quel sotterraneo, fa rilevare i personaggi che compongono quella mesta scena, e nel ritrarre le tinte brune e trasparenti del luogo, ha evitato quel soverchio nero, che si critica spesso nei quadri d'*interno.*

Il dipinto della Cenci del signor de Vivo sarà d'ora in avanti rammentato come un modello di semplicità e di grazia; ed avrà per suoi parteggiani tutti coloro che amano nelle produzioni dell'arte una poesia modesta e velata, un argomento patrio d'indelebile rimembranza, e che desti tenere e profonde commozioni.

C. Bonucci.

INDICE

—

N. B. In talune copie, a pagina 141, verso 31, è corso *eruzione* invece di *erudizione*.

CONSIGLIO GENERALE DI PUBBLICA ISTRUZIONE

Napoli 22 Settembre 1852

Vista la domanda del signor Raffaele Marotta, il quale ha chiesto di porre a stampa l' opera intitolata — *Albo Artistico.*

Visto il parere del Regio Revisore D. Gaetano Sanseverino:

Si permette che la suindicata opera si stampi; ma non si pubblichi senza un secondo permesso che non si darà se prima lo stesso Regio Revisore non avrà attestato di aver riconosciuto nel confronto, essere l' impressione uniforme all'originale approvato.

Il Presidente interino: *Francesco Saverio Apuzzo.*
Il Segretario interino: *Giuseppe Pietrocola.*